

QUADERNI D'ITALIANISTICA

Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies

Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes

VOLUME XXIII, NO. 1, 2002

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

<http://www.archive.org/details/quaderniditalian231cana>

◆◆◆ QUADERNI D'ITALIANISTICA ◆◆◆

VOLUME XXIII, NO 1, 2002

IN MEMORIAM.....	3
------------------	---

◆ ARTICOLI ◆

WILLIAM J. CONNELL

Gasparo and the Ladies: Coming of Age in Castiglione's <i>Book of the Courtier</i>	7
---	---

PIERPAOLO ANTONELLO

Galileo scrittore e la critica: Analisi stilistica e interdisciplinarietà.....	25
--	----

DIEGO SBACCHI

Polifemo: Varianti del mito da Omero a Marino.....	49
--	----

VICTORIA SURLIUGA

La Galeria di G. B. Marino tra pittura e poesia.....	65
--	----

ADRIENNE WARD

Approaching <i>Two Women</i> : De Sica's Film from Different Angles.....	85
--	----

JOHN BUTCHER

Eros, Enigma and Euphemism in the Poetry of Sandro Penna.....	105
---	-----

ROBERT DE LUCCA

A Translator's View of Gadda's Language: The 'Pasticciaccio'	133
--	-----

JOANN CANNON

Detection, Activism, and Writing: Tabucchi's <i>La testa perduta di Damasceno Monteiro</i>	163
---	-----

FRANCESCA PARMEGGIANI

La <i>folle</i> poesia di Alda Merini.....	173
--	-----

◆ NOTE E RASSEGNE ◆

FRANCESCO GUARDIANI

Un'antologia commentata di testi secenteschi: Giuliana Morandini. <i>Sospiri e palpiti. Scrittrici italiane del Seicento</i>	193
---	-----

◆ RECENSIONI ◆

Gorni, Guglielmo. *Dante. Prima della Commedia*. Florence: Cadmo, 2001. Pp. 289.

Baranski, Zygmunt G.. “Chiosar con altro testo”
Leggere Dante nel Trecento. Florence: Cadmo, 2001. Pp. 181.

MARY ALEXANDRA WATT.....199

Illiano, Antonio. *Inrivo al romanzo d'autrice '800-900' da Luisa Saredo a Laudomia Bonanni*. Fiesole: Edizioni Cadmo, 2001. Pp. 192.

ANNE URBANCIC.....202

Jeannet, Angela M.. *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon: Italo Calvino's Storytelling*. Toronto-Buffalo-London: 2000. Pp. xx,197.

DANA RENGA.....203

Making and Remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento. Ed. Albert Russell Ascoli and Krystyna von Henneberg. Oxford-New York: Berg, 2001. Pp.xviii, 332.

PAUL F. GRENDLER.....205

Mazzotta, Giuseppe. *Cosmopoiesis: The Renaissance Experiment*. Toronto: University of Toronto Press, 2001. Pp. 106.

SHEILA DAAS.....207

In memoriam

Giovanni Pozzi

(20 giugno 1923 - 20 luglio 2002)

Ricordo come fosse ieri il primo incontro, vent'anni fa, con Padre Pozzi. Ero andato a Friburgo per conoscerlo e per avere qualche indicazione sul lavoro di tesi, che avevo appena iniziato, sulla retorica dell'*Adone* di Giovan Battista Marino. Mi colpì l'immediatezza della sua percezione dei miei problemi di giovane studioso, tutti derivati, mi pareva allora, dalla mancanza di una solida preparazione filologica per affrontare un'opera tanto composita e ricca di riferimenti testuali come l'*Adone*. E così, quando incoraggiato dalla sua confidenza gli dissi che mi sentivo intimidito dalla vastità e dalla profondità del suo commento al poema, mi incoraggiò a seguire la mia proprio strada, e cioè ad usare il commento e a non essere usato da esso.

Padre Pozzi ha seguito la sua propria strada con determinazione e con uno straordinario entusiasmo che non si è attenuato neanche negli ultimi giorni di vita. Il suo è un percorso che va, dagli anni Cinquanta, dall'oratoria sacra del Seicento, esemplata sul quaresimale del Padre Emanuele Orchi (la tesi di laurea con Gianfranco Contini), alle edizioni mariniane (*Le dicerie sacre* e *La strage degli innocenti* del 1960, *L'Adone* del 1976), dall'edizione delle *Castigationes plinianae* di Ermolao Barbaro (1973-79) all'edizione della *Hypnerotomachia Poliphili* (1980). I suoi studi sui temi e sulle figure hanno portato a capolavori critici quali *La rosa in mano al professore* (1974), *Poesia per gioco* (1984), *La parola dipinta* (1981), *Sull'orlo del visibile parlare* (1993).

Così come con le edizioni e gli studi mariniani egli ha aperto la strada a una nuova filologia secentesca e a una nuova percezione del Barocco, con i suoi lavori nell'ambito del sacro egli ha puntato su una fenomenologia della scrittura e della creazione artistica che costituisce una vera e propria illuminazione per i nostri tempi. Il prezioso saggio su *Come pregava la gente* (1982), e le edizioni e gli studi su Maria Maddalena de' Pazzi (*Le parole dell'estasi*, 1984), Angela da Foligno (*Il libro dell'esperienza*, 1992), Chiara d'Assisi (*Lettere ad Agnese. La visione dello specchio*, 1999), *Gli ex roto del Canton Ticino* (1999) oltre alla ricca antologia commentata sulle *Scrittrici mistiche italiane* (1988) realizzata insieme a Claudio Leonardi, sono allo stesso tempo

indicazioni di rotta e strumenti di lavoro per le nuove generazioni di studiosi; ma sono anche monumenti che attestano la grandezza umana del nostro maestro scomparso.

Francesco Guardiani

WILLIAM J. CONNELL

GASPARO AND THE LADIES:
COMING OF AGE IN CASTIGLIONE'S
BOOK OF THE COURTIER

Few characters in Renaissance literature can have attracted more the dislike of modern readers than Signor Gasparo Pallavicino, the most rigid antifeminist of Castiglione's dialogue.¹ Nowadays not many would agree with Gasparo that "man is more perfect than woman by far," just as "form is more perfect than matter"; but it is not only this standard Aristotelian view of the difference between the sexes that so raises modern hackles.² Rather, readers find it hard to tolerate the persistence with which Gasparo continually returns to the conversation, voicing opinions ever more derogatory of women. To be sure, there are other antifeminists in Castiglione's dialogue. Count Lodovico da Canossa, the German courtier Niccolò Frigio, and the Genoese doge-to-be Ottaviano Fregoso chime in to assert the superiority of men. But it is Gasparo who makes the most persistent and sustained misogynous statements.³ In explaining women's imperfection, Gasparo proclaims,

(...) I say that very learned men have written that nature, inasmuch as she always intends and plans to make things as perfect as possible, if she were able, would continually produce men. And when a woman is born it is a defect or error of nature, and contrary to what nature would wish to do. As is also seen with the birth of a man who is blind or crippled or with some other missing feature, (...) so a woman can be called an animal that is produced at random or by chance (...). Nonetheless, since these defects of women are the fault of nature, which has produced them this way, they should not be hated for this, nor should women want for that respect which is appropriate, but to value them as more than they are seems to me a manifest error.

(...) dico ben che omini sapientissimi hanno lassato scritto che la natura, perciò che sempre intende e disegna far le cose perfette, se potesse, produria continuamente omini; e quando nasce una donna, è difetto o error della natura e contra quello che essa vorrebbe fare. Come si vede ancor d'uno che nasce cieco, zoppo, o con qualche altro mancamento,

(...) così la donna si po dire animal produtto a sorte e per caso (...). Nientedimeno essendo questi diffetti delle donne colpa di natura che l'ha produtte tali, non devemo per questo odiarle, né mancar di aver loro quel rispetto che vi si conviene; ma estimarle da più di quello che esse si siano, parmi error manifesto.⁴

Since, in Aristotelian terms, imperfection is synonymous with weakness, Gasparo sees relations between the sexes as necessarily those of stronger beings with cringing inferiors. “Whoever possesses the body of a woman is also the lord of her soul,” he says.⁵ Even in marriage, he believes, women have to be forced through fear to obey their husbands, since “there are few wives in the world who, in the secrecy of their soul, do not harbor a hatred of their husbands.”⁶ This radical view of the superiority of men leads to what is perhaps Gasparo’s most infamous statement, a remark on the differing obligations of chastity of men and women:

I do not deny that men have taken some liberties, and this is because they know that a dissolute life does not bring them disgrace in popular opinion as it does to women, who, because of the weakness of their sex, are more susceptible to their appetites than men; and if sometimes women abstain from satisfying their desires, they do it from shame, and not because their will is not most ready; and for this reason men have imposed on them the fear of notoriety, as a brake that keeps them almost forcibly in this state of virtue, without which, to tell the truth, they would be little appreciated, since the world has no use for women, if not for the generation of their offspring.

Non nego già che gli omini non si abbiano preso un poco di libertà; e questo perché sanno che per la opinion universale ad essi la vita dissoluta non porta così infamia come alle donne; le quali, per la imbecillità del sesso, sono molto più inclinate agli appetiti che gli omini, e se talor si astingono dal soddisfare ai suoi desideri, lo fanno per vergogna, non perché la volontà non sia loro prontissima; e però gli omini hanno posto loro il timor d’infamia per un freno che le tenga quasi per forza in questa virtù, senza la quale, per dir il vero, sariano poco d’apprezzare; perché il mondo non ha utilità dalle donne, se non per lo generare dei figlioli.⁷

Certainly these were not the views of Castiglione, who was on the side of women. Vittoria Colonna, who read the dialogue in a manuscript draft, praised Castiglione for its sympathetic treatment of women.⁸ The dialogue’s chief defender of women, Giuliano de’ Medici, was portrayed in a very positive light, possibly in an attempt to curry favor with Castiglione’s employer, Clement VII, who was Giuliano’s first cousin and childhood companion.⁹ And Gasparo comes in for much fire from the other members of the Urbino circle: his obstinacy and his sometimes-illogical argu-

ments are the subject of ridicule. Several modern critics have argued convincingly that the triumph of the feminists is crucial to Castiglione's overall scheme, since it paves the way for the culmination of the dialogue with Pietro Bembo's speech on Divine Love in Book Four.¹⁰ And there is probably a good deal of truth in a recent writer's suggestion that the humiliation of Gasparo is necessary to illustrate the similarity of the male and female courtiers, since, "as they find themselves enclosed within the delicate boundaries of *sprezzatura* and *affettazione*, they are both subject to victory or defeat, grace or disgrace, admiration or contempt."¹¹

Still, although there have been a number of recent attempts by feminist critics to show that the arguments of Gasparo's adversary, Giuliano (and thus those of Castiglione) were in their own way misogynous too,¹² no one has attempted a to look more closely at the openly misogynous Gasparo Pallavicino, whose statements have been taken at face value. For example, on no other evidence than Gasparo's utterances in the dialogue, Vittorio Cian suggested that it was probably a "corrupt lifestyle" that sent Gasparo to an early grave at the age of twenty-five, probably of syphilis.¹³ This essay proposes to look anew at the figure of Gasparo, a historical person about whom we know very little, although his role in Castiglione's dialogue remains somewhat troubling.

That Castiglione thought Gasparo a character of importance is indicated in the memorable eulogy that appears in the prologue to Book Four, which was written in 1518. Gasparo, who died in 1511, is listed first among those who, by their early death, demonstrate

(...) human miseries and our false hopes (...), and how often Fortune, halfway through the race, or sometimes close to the end, breaks our fragile and vain designs, sometimes sinking them before even from afar they can see the port.

(...) miserie umane e nostre speranze fallaci (...), e come spesso la fortuna a mezzo il corso, talor presso al fine rompa i nostri fragili e vani disegni, talor li summerga prima che pur veder da lontano possano il porto.¹⁴

In particular, Castiglione writes, Gasparo's death was "a very great loss, not only for our house (*alla casa nostra*), and for all his friends and relations, but also for his native land (*patria*) and the whole of Lombardy."¹⁵ Although the eulogy is often read generically as an affecting instance of Castiglione's nostalgic vision, it also highlights a person of whom Castiglione thought well, and who evidently was important to him in real life.

Closer attention to Gasparo reveals his important role in the action of

the dialogue.¹⁶ Thus, once the proposal to solicit games from Urbino's courtiers is accepted, Gasparo becomes the very first to propose a game—although he does so only under protest, and at the direct order of Emilia Pio (who was given full authority in the matter by the Duchess).¹⁷ Gasparo is also the subject of the very last exchange of the dialogue: the Duchess embarrasses Gasparo by preventing his speaking, Francesco della Rovere mockingly declares the question still open between Gasparo and Giuliano, and Emilia Pio closes the work by teasing Gasparo, declaring herself ready to “arraign him as a fugitive from justice.”¹⁸ Throughout the dialogue Gasparo is usually on top of the discussion, making notable interjections on each of the four evenings. In this he is unlike the other characters, who prefer to speak on selected topics, but are generally silent for long stretches.

The continuing presence of Gasparo in the dialogue is almost certainly connected with a role attributed to him by Castiglione that critics have hitherto failed to notice. In the First Book, Castiglione writes of his own absence from Urbino while he was away on an embassy to England, an absence that is mentioned again by the character Ottaviano in the Fourth Book.¹⁹ The author's absence thus poses the reader the question of the person or persons who later told Castiglione what had happened on those four evenings while he was away. Indeed, as Castiglione tells us later, in a passage of the dialogue that has previously been overlooked, it was none other than the misogynist Gasparo who was the fictional informant for Castiglione's account of the four evenings of discussion.

To better understand the role of Gasparo as Castiglione's informant, it is important to realize that the absence from the court of the author during the evenings of 5-8 March 1507 is a literary fiction that almost certainly derives from one of Castiglione's preferred ancient texts, Cicero's *De oratore*.²⁰ In truth, contemporary records show that Castiglione had already returned to Urbino from England a few days earlier, on 28 February.²¹ To keep up the dialogue's fiction of his absence, Castiglione needed to explain how he learned of discussions that supposedly took place while he was away, and here the character of Gasparo is extremely important. In Book One of *The Courtier* Castiglione writes that he found out about these evenings' events “close after my return, from a person who faithfully narrated them to me.”²² Since the informant is not named in this passage, some commentators have held that Castiglione's fictitious sourceremains anonymous.²³ But this is not the end of the question, for much later, at the beginning of Book Four, Castiglione in the most casual manner lets drop the identity of his informant. When mentioning an unusual absence of Ottaviano just as the company was gathering on the fourth evening,

Castiglione writes:

It appeared then, *according to what Signor Gasparo Pallavicino used to relate*, that the following day, after the reasonings contained in the preceding Book, that little was seen of Signor Ottaviano (...).

Parve adunque, *secondo che 'l signor Gasparo Pallavicino raccontar solera*, che 'l seguente giorno, dopo i ragionamenti contenuti nel precedente libro, il signor Ottaviano fosse poco veduto; (...).²⁴

Castiglione, in the First Book, had mentioned his faithful informant as being a person who faithfully narrated to him what happened. Since Gasparo is the only informant named later in the text, there is every reason to suppose that it is he who is the trusted narrator.²⁵ As is well known, Castiglione liked to insert riddles in his text, but he did not, as some critics have maintained, create riddles that he himself thought were insoluble. As I have argued elsewhere, Castiglione's riddles, such as the meaning of the letter "S" that appears in the First Book,²⁶ and the present one concerning the identity of his informant, are really puzzles the solutions of which reveal a great deal about Castiglione's literary intentions.

Why has Gasparo's important role been overlooked? Possibly the perfectly understandable modern antipathy toward Gasparo, and especially toward his misogyny, has led to a certain inattention in his regard. Thus one famous critic mistakenly called Gasparo a "bourgeois," because she thought his ideas concerning marriage were "bourgeois."²⁷ Another famous scholar, in his very important study of *The Courtier*, writes at one point that Gasparo was from Genoa, but later writes correctly that he came from Lombardy.²⁸ This suggests that it may be helpful to find out more about the historical Gasparo, of whom Castiglione thought so highly that he made him the "source" of his dialogue.

Considerable information is available about Gasparo's ancestors and family. The Pallavicino claimed descent from a clan of Lombard nobles known as the Obertenghi, the descendants of Count (and later Marchese) Oberto I, who in 953 was recorded as holding the position of Count of the Sacred Palace and Count Palatine of Pavia.²⁹ In Gasparo's day, the Pallavicino were quite proud of this ancestry, which put them on a par with other descendants of the Obertenghi, including the Estensi and the Malaspina, among the noblest families of northern Italy. According to the *novelliere* Matteo Bandello, about 1520 the brother of Gasparo, the Marchese Gian Lodovico II Pallavicino, possessed a "most beautiful and venerable writing, compiled in authentic form, (...)" whence clearly it was understood that his most noble ancestry of the Pallavicini marches was

descended from the Lombards (...)."³⁰

The wealth and power of the fifteenth and sixteenth-century Pallavicino derived from their possessions in the plain of the Po between Piacenza, Parma and Cremona, which were called the "Stato Pallavicino." Some of these lands had been under their control as fiefdoms at least since the twelfth century; and others were inherited from the ambitious Marchese Uberto Pelavicino, to whom they were awarded by Frederick II in 1249 as an autonomous imperial fief.³¹ But the collapse of the Swabian dynasty resulted in a corresponding lapse in Pallavicino control.³² Not until the late fourteenth and fifteenth centuries did there take place the construction of a more coherent territorial lordship under the impetus of Marchese Orlando I Pallavicino (d. 1457), also known as Orlando the Magnificent, the great-grandfather of Castiglione's Gasparo.³³ As offices in the Milanese state and grants of ducal fiefdoms drew the Pallavicino and other Lombard noble families into the orbit of the dukes of Milan, Orlando assiduously acquired fiefs and properties. Then, in 1429, resisting a decades-long effort by the Visconti to reform the statutes of cities and lordships of the Milanese state in a more or less uniform way consistent with Milanese supremacy, Orlando the Magnificent promulgated his own set of feudal statutes for the Stato Pallavicino affirming it as an autonomous lordship, independent of the Milanese duchy.³⁴

The ambitions of the Pallavicino suffered, however, owing to the absence of primogeniture in Lombard inheritance practice. In the fifteenth century, and even well into the sixteenth, the ideal Lombard noble house was a large *consorteria* led by numerous brothers and male cousins who lived together on fiefs that were supposed to be passed undivided from generation to generation.³⁵ In reality, many aristocratic houses were riven by the quarrels of male heirs, and the Milanese dukes, who hoped to control these fiefs, were only too happy to take advantage of this contentiousness.³⁶ After the death of Orlando the Magnificent in 1457, in the midst of a terrific row among seven heirs, Duke Francesco Sforza was asked to resolve the dispute and divide the estate. This he did, but at a heavy price, since the Stato Pallavicino lost its formal autonomy and became thereafter a *cameral* fiefdom of the Duchy of Milan.³⁷ The Pallavicino were still clearly in charge of their lands, but their state, now a dependency of Milan, was no longer independent.

In 1479, a quarrel between the two brothers Pallavicino Pallavicino and Gian Lodovico I Pallavicino, who was Gasparo's grandfather, resulted in a further division of the Pallavicino State, with Gian Lodovico I taking separate possession of the northern part of the Pallavicino territory.³⁸

Gian Lodovico, together with five of his retainers and their families, settled in a sleepy village of shepherds next to a ruined castle, located on the west bank of the river Arda, close to Piacenza and Cremona. The village was known as Cortemaggiore.³⁹ It was in this small town that Castiglione's Gasparo was raised.

Evidently the Pallavicino of the Quattrocento considered Cortemaggiore a site of historical importance, notwithstanding the town's small size and unremarkable appearance. As indicated by its name, Cortemaggiore very probably had been the location of a Lombard royal court, and it was certainly the site of a Carolingian royal court, as evidenced in a diploma of Louis the German, which mentions a "Curtis Maior in Placentino comitatu et in Aucia."⁴⁰ Possibly Gian Lodovico thought that Cortemaggiore was the ancestral seat of the very Obertenghi from whom he was descended.⁴¹ In any event, he decided to transform Cortemaggiore into a small princely capital in Renaissance style. In 1480 construction was begun on a new castle, and a new church was dedicated to the Virgin, but after he died in 1481, the task of completing the new capital was left to his son, Orlando II Pallavicino, also known as Orlando the Hunchback, who was the father of Castiglione's Gasparo.⁴²

Orlando the Hunchback seems to have been a skilled manager of his family's interests at the Sforza court. Like his father, and like other Pallavicino, Orlando served as a Ducal Councillor, and he received various investitures of fiefs from Lodovico il Moro. He also maintained friendships with the Lombard nobility. One family with which he was allied were the Castiglione. In his first marriage, Orlando wed Antonia, the daughter of Count Giovanni Castiglione of Milan, probably a distant relation of the author of *The Courtier*. Although the marriage ended shortly afterward, with Antonia's early death, and Gasparo was a son from Orlando's second marriage (to Laura Landi), it is important to realize, because of the first marriage, that Gasparo was still, in a way, a kind of distant cousin or uncle of Baldassar Castiglione.⁴³ Perhaps this helps to explain why, in the eulogy of Gasparo in Book Four, Castiglione calls Gasparo's death a loss "to our house" (*alla casa nostra*), the phrase possibly indicating the *casa* of the Castiglione, rather than the ducal house of Urbino, as usually thought.

At Cortemaggiore Orlando the Hunchback managed to create a small jewel of urban design, carried out by Maffeo Carretto of Como and Gilberto Manzi, the architects of the Castello Sforzesco.⁴⁴ The streets were constructed on an orthogonal grid, comprised of forty-two separate city-blocks, with a large piazza at the center. An unusually broad central street, which passed from one end of the town to the other, was lined on both

sides with symmetrical arched porticoes.⁴⁵ In addition to his architectural interests, Orlando was a patron of letters, who was involved with the humanists Francesco Maria Grapaldo, Stefano Dolcino and Panfilo Sasso. He also sponsored the publication of works by Cusanus.⁴⁶

To pay for his many building projects and to support the administration of his state, Orlando imposed a system of forced loans on the communities of the Pallavicino fiefdom.⁴⁷ And in 1504, when the Jews of Piacenza and Cremona were expelled from those cities, Orlando the Hunchback welcomed them in Cortemaggiore, where they established a stable and lasting community that contributed to the growth of the local economy.⁴⁸ Population figures for Cortemaggiore confirm a story of dramatic growth: in 1457, there were only 29 men between the ages of fifteen and sixty⁴⁹; nearly a century later, in 1545, a census recorded 585 men and 583 women (of all ages), for a total population of 1,168 distributed among 212 hearths.⁵⁰

The experience of Cortemaggiore during the Renaissance was not unique. North-central Italy in the fifteenth and sixteenth centuries witnessed a number of attempts to create small capitals that conformed to Renaissance aesthetic principles. Pienza (under Pius II), Mirandola (under the Pico), Carpi (under the Pio) and Sabbioneta (under Vespasiano Gonzaga) were other small towns that, like Urbino itself, were completely rebuilt or largely transformed at the hand of Renaissance princes. Particularly interesting in each of these cases is the relation of the urbanistic project to the political ambition (not always the same) of the prince by whose will it happened. For the Lombard nobles—for men like Castiglione himself—the ancient house of the Pallavicino of Cortemaggiore offered a valuable model for preserving a dignified independence and possibly recapturing former greatness.⁵¹

After the French invasion of 1494, but especially after the invasion by Louis XII in 1499, Orlando Pallavicino made various efforts to consolidate his control over the Stato Pallavicino. In February 1499 he attempted to purchase a castle known as Rocca di Polesine, although the purchase was blocked by Lodovico il Moro.⁵² When, in the same year, Lodovico was forced by the French to flee Milan, Orlando decided to reconfirm and update the feudal statutes that had been promulgated by his grandfather in 1429. Possibly he hoped this would establish the autonomy of the Stato Pallavicino, and, at the very least, he desired to protect his own feudal rights against the new investitures then being made by the French king.⁵³ In 1502 Orlando took advantage the situation by purchasing one of these new investitures, when he bought nearby Fiorenzuola d'Adda from the French

general Pierre de Rohan. Fiorenzuola, a former Pallavicino fief, had been taken from them by the Visconti, but in this way it was reacquired.⁵⁴

Both before and after the death of Orlando the Hunchback, which took place in 1509, his direct descendants played an important and sometimes difficult role in the war between France and the Sforza. Of his four children who lived to be adults, the eldest, Gian Lodovico II, enrolled in the French army with Louis XII, following him back to France after the defeat of the French in 1512. He returned with the French expedition of 1513 that was defeated at Novara, but he was permitted to return to Cortemaggiore after Massimiliano Sforza intervened on his behalf. Marcantonio, the second son, was originally on the side of Lodovico Sforza, but in 1499, when the French took Milan, he swore fealty to the king of France in the name of his father Orlando. Manfedo, the third son, instead remained with the Sforza, opposing the French throughout this period, so that in 1512, when the French took Milan, he was exiled, and in 1521, when the French captured him, he was tortured and put to death.⁵⁵ The divergence of loyalties appears so stark that it seems possible the brothers were following a determined strategy to insure that at least one of the sons would be with the winners in the struggle for Milan, whichever side won.⁵⁶

Castiglione's Gasparo, the youngest brother, who was born in 1486, appears to have followed a line favorable to France. Prior to 1501 Gasparo married Lodovica, the daughter of Erasmo Trivulzio, an important Milanese nobleman who in 1499 abandoned the Sforza and swore fealty to Louis XII.⁵⁷ In 1512, when Massimiliano Sforza reentered Milan, Erasmo was forced to flee, finding refuge at Cortemaggiore with his daughter and his in-laws, although Gasparo had died in 1511. Erasmo Trivulzio died at Cortemaggiore in 1513.⁵⁸

The small state created at Cortemaggiore by Orlando the Hunchback remained alive for several generations. In 1513 Massimiliano Sforza officially recognized that in the past the dukes of Milan had often failed to respect the jurisdiction of the Pallavicino, and he recognized their holdings as independent imperial fiefs.⁵⁹ Matteo Bandello described a very pleasant visit to Cortemaggiore in the 1520s, when Gian Lodovico II offered hospitality worthy of a great lord.⁶⁰ Cortemaggiore remained capital of the tiny Signoria until 1585, when its territory was annexed to the neighboring fief of another branch of the Pallavicino, and Busseto became capital of the larger state. Two years later, the Farnese acquired Cortemaggiore, along with the other territories of the Pallavicino, and the town entered a long period of decline.

Although much may be learned about the family and background of Gasparo, the man himself seems destined to remain somewhat obscure. All the same, a few more details may be gleaned from the surviving records. Married before 1501, he had two sons, Uberto, born in 1502 (when Gasparo was only sixteen), and Girolamo, born in 1510 (one year before Gasparo's death), who would later become ruling Marchese, governing Cortemaggiore down to his death in 1557.⁶¹ In 1507, when Castiglione places Gasparo at Urbino, it seems likely that he would have been gaining military training and experience in the service of Guidobaldo da Montefeltro. On the death of Orlando Pallavicino in 1509, Gasparo must have received the marchional title, which he would have shared with his brothers.⁶² Thus, in *The Courtier's* conversations of 1507, Gasparo is addressed throughout as "Signor," but his Latin tomb inscription of 1511 bears the title "Marchio."⁶³ Of this interesting inscription there remain today in the churches of Cortemaggiore three substantially similar versions the consequence of several displacements over time of the Pallavicino family tombs and chapel. Commissioned by Gasparo's wife, Lodovica, and his two sons, it reads in part, "To the Marchese Gaspare Pallavicino, son of Orlando II, who possessed every quality of body and spirit, and who, in the twenty-fifth year of his life, was (...) taken away by the insatiable envy of the Fates." We know from *The Courtier* that Gasparo suffered a serious illness that took him to an early grave. The illness is confirmed by a sonnet of Pietro Bembo's, written in the form of a prayer to Apollo, god of medicine, in which the author requests a cure for Gasparo.⁶⁴ "The insatiable envy of the Fates," to which the inscription refers, seems almost to anticipate the role played by Fortune at the beginning of Book Four in Castiglione's dialogue: "la Fortuna (...) rompa I nostri fragili e vani disegni (...)."⁶⁵

It is interesting to note that Gasparo, the misogynist of *The Courtier*, was married. But was he really a misogynist? That is, were his statements against women "true" to his character, or were they invented by Castiglione? Probably the answer will never be known with certainty. The warm testimony of his friends Castiglione and Bembo, the fact that Gasparo was married and had children, and the moving memorial left by his wife, at least permit us to rule out the idea, occasionally advanced and possibly suggested by his skepticism and his social awkwardness in *The Courtier*, that the historical Gasparo was really an "angry young man,"⁶⁶ or a misanthropic character, the sort of person who, as some have seen him in the dialogue, anticipates Jaques in Shakespeare's *As You Like It*, or the Alceste of Molière.

Perhaps it should be remembered that Castiglione took pleasure in having his speakers voice parts that were ironic in light of their actual characters and circumstances. Although the author of *The Courtier* did not completely embrace the practice of Poggio Bracciolini, who, in his dialogue *On Ararice* included a character known as a miser arguing for prodigality and *ricchezza*,⁶⁷ Castiglione nevertheless enjoyed creating an ironic distance between a speaker and his words—most famously, perhaps, when Pietro Bembo, who was well known for his lecherous tendencies, delivers his speech on divine love. Similarly, it is important to realize that Gasparo's opponent, Giuliano de' Medici, who speaks most eloquently in defense of women and against the injustices they suffer at the hands of men, was a famous womanizer. At Urbino in 1511 Giuliano fathered an illegitimate son who later became Cardinal Ippolito de' Medici. In 1514 in Florence, Giuliano's nephew, Lorenzo di Piero de' Medici, was scandalized by the behavior of his uncle, who, although engaged to marry Elisabetta of Savoy, “closes himself up in one or two houses with four or six ladies and does nothing here but make disorder and eat and stay up all night (...).”⁶⁸ Although Giuliano's defense of women usually receives a straightforward reading that assumes the speaker's views are quite close to author's, Giuliano's praise of women practically begs to be read as a speech of seduction.⁶⁹

Possibly it was to Giuliano's well-known uxoriousness that his boyhood friend Niccolò Machiavelli appealed when writing a famous—or infamous—passage on Fortune that appears at the end of Chapter Twenty-Five of *The Prince*, a work that the ex-secretary hoped would kindle in Giuliano an appetite for principeship.⁷⁰

I judge this well, that it is better to be impetuous than respectful: because Fortune is a lady, and it is necessary, if you wish to possess her, to beat and throw her down. And it is seen that she more often lets herself be won by these men, than by those who proceed coldly: and for this reason always, as a woman, she is a friend to the young, because they are less respectful, more fierce, and they command her with more audacity.

Io judico bene questo, che sia meglio essere impetuoso che rispettivo: perché la fortuna è donna ed è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla. E si vede che la si lascia più vincere da questi, che da quegli che freddamente procedono: e però sempre, come donna, è amica de' giovani, perché sono meno rispettivi, più feroci e con più audacia la comandano.⁷¹

Although Machiavelli is often criticized for the patent misogyny of these lines, some responsibility probably belongs to Giuliano, his intended

dedicatee. If, as many have supposed, the final Chapter XXVI of *The Prince* was inserted at the time of the work's rededication to Giuliano's nephew, Lorenzo, then the original draft of twenty-five chapters that would have concluded, appropriately, with these lines addressed to Giuliano. Moreover, since, as John Freccero points out, Machiavelli's Fortuna is not a *femmina*, but a *donna*, a "lady,"⁷² it may help us to better understand both Castiglione and Machiavelli if we consider the latter's Fortuna to be one of the former's "donne di palazzo."

Undoubtedly in *The Courtier* Castiglione intended much good-natured irony in his description of Giuliano as a defender of women. In the portrayal of Gasparo, the dialogue's unpopular "misogynist," there may be similar irony at work. At twenty-one, Gasparo is the youngest member of the group. Having married at an early age, and grown up in a place where it is still considered normal for young nobleman to wrestle with peasants, he is somewhat rough around the edges. At the beginning of the dialogue Emilia Pio decides to take advantage of this lack of experience by asking Gasparo to propose the first game for the company. As the youngest of the group, Gasparo is full of questions, he is anxious to be heard, and he overreaches in his arguments, as he continually tests his elders.⁷³ Although the dialogue has often been discussed as though it were a portrait or a commemorative piece, the *Book of the Courtier* is more truly seen as a work constructed about the education of a young man.⁷⁴ Gasparo thus plays a role like that of one of the ambitious young men in a Platonic dialogue. He is a Glaucon or a Theaetetus. The four evenings of discussion encompass Gasparo's rite of passage into the adult world. One of the distinguishing features of the court at Urbino is the easy mingling of women and men; and this, Castiglione means us to understand, causes Gasparo particular anxiety. The anxiety reaches a highpoint in Book Three, when Gasparo is humiliated and (for that evening) silenced. Then, in Book Four, at the opening, we learn, from Gasparo's own account as relayed by Castiglione, that Gasparo dances with the court ladies.⁷⁵ Subsequent repartee in Book Four, alluding to earlier battles, is mere teasing. Peace has been made. The dancing signifies that the young man's initiation into the company is complete. He has attained his majority. The youngest courtier, the cynosure of the company, the hope of the Lombard nobility, joins the men and ladies of the court.

NOTES

¹Full bibliographies of modern studies on the *Book of the Courtier* may be found in the editions by Walter Barberis (*Il libro del Cortegiano*, ed. Walter Barberis [Turin: Einaudi, 1998]), Bruno Maier (*Il libro del Cortegiano con una scelta delle opere minori*, ed. Bruno Maier, 3rd rev. ed., [Turin: UTET, 1981]), and Ettore Bonora (*Il libro del Cortegiano*, ed. Ettore Bonora, with commentary by Paolo Zoccola, 2d ed. [Milan: Mursia, 1976]). Still valuable, particularly for its biographical information, is the 1947 edition by Vittorio Cian (*Il libro del Cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, ed. Vittorio Cian [Florence: Sansoni, 1947]). An earlier presentation in Italian of this essay, here somewhat abbreviated, has appeared as William J. Connell, “Un rito iniziatico nel Libro del Cortegiano di Baldassar Castiglione,” *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia*, ser. 4, 4 (1999), pp. 473-497.

²*Cortegiano*, III.15 (citations are to the 1998 Einaudi edition by Barberis; translations are the author’s), p. 274: “così come la forma è più perfetta che la materia, (...) così l’omo è più perfetto assai che la donna.” On Aristotle and women see Maryanne Cline Horowitz, “Aristotle and Woman,” *Journal of the History of Biology*, 9 (1976), pp. 183-213.

³In what is known as the “second redaction” of *The Courtier*, a manuscript draft from 1518, Ottaviano Fregoso made most of the misogynist statements spoken by Gasparo in the final version published in 1529; cf. Baldassare Castiglione, *La seconda redazione del “Cortegiano”*, ed. Ghino Ghinassi (Florence, 1968).

⁴*Cortegiano*, III.11, pp. 269-70.

⁵*Cortegiano*, II.95, p. 248: “perché sempre chi possede il corpo delle donne è ancora signor dell’animo....”

⁶*Cortegiano*, III.25, p. 286: “perché poche ne sono al mondo che nel secreto dell’animo suo non abbiano in odio il marito.”

⁷*Cortegiano*, III.39, p. 306.

⁸Vittoria Colonna to Castiglione, letter of 20 September 1524, in *Carteggio di Vittoria Colonna marchesa di Pescara*, ed. Ermanno Ferrero and Giuseppe Müller (Florence: Loescher, 1889), pp. 23-26.

⁹Pietro Floriani, “I personaggi del Cortegiano,” *Giornale storico della letteratura italiana*, 156 (1979), pp. 161-78.

¹⁰Lawrence V. Ryan, “Book Four of Castiglione’s Courtier: Climax or Afterthought?” *Studies in the Renaissance*, 19 (1972), pp. 156-179; Dane A. Trafton, “Structure and Meaning in The Courtier,” *English Literary Renaissance*, 2 (1972), pp. 283-297; J.R. Woodhouse, *Baldesar Castiglione: A Reassessment of ‘The Courtier’* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1978); Guido Arbizzoni, *L’ordine e la persuasione. Pietro Bembo personaggio nel “Cortegiano”* (Urbino: Quattro Venti, 1983).

¹¹Joseph D. Falvo, *The Economy of Human Relations: Castiglione’s “Libro del Cortegiano”* (New York: Peter Lang, 1992), p. 94.

¹²Joan Kelly, “Did Women Have a Renaissance?” in her *Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), pp. 33-47; José Guidi, “De l’amour courtois à l’amour sacré: la condition de la femme dans l’oeuvre de B. Castiglione,” in *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*, ed. José Guidi, Marie-Françoise Piéjus and Adelin-Charles Fiorato (Paris: Université de la Sorbonne nouvelle, 1980), pp. 9-80; Constance Jordan, *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), pp. 76-85; and Valeria Finucci, *The Lady Vanishes: Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto* (Stanford: Stanford University Press, 1992), who writes (p. 62): “Neither the Magnifico nor Pallavicino, despite their different positions, questions the principle on which all courtiers agree: (...) As woman, she is naturally, incontrovertibly, and legally inferior.” On the “consensus” of feminist criticism, with a discussion both of its helpful insights and some blind spots, see David Quint, “Courtier, Prince, Lady: The Design of the Book of the Courtier,” *Italian Quarterly*, 37, nos. 143-46 (Winter-Fall 2000), pp. 185-195.

¹³Vittorio Cian, *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento. Baldassar Castiglione* (Vatican City: Biblioteca apostolica vaticana, 1951), p. 307.

¹⁴*Cortegiano*, IV.1, p. 353.

¹⁵Ibid.: “perdita grandissima non solamente alla casa nostra ed agli amici e parenti suoi, ma alla patria ed a tutta la Lombardia.”

¹⁶Compare, however, Cian, *Un illustre nunzio*, p. 307: “Nella nobile compagnia (...) egli è uno dei più loquaci.”

¹⁷*Cortegiano*, I.6, p. 27.

¹⁸Ibid., IV.73, pp. 441-2 (442): “perch’io lo allego suspecto fuggitivo.”

¹⁹Ibid., I.1, p. 17; IV.38, p. 399.

²⁰Cf. Cicero, *De oratore*, III.iv.16.

²¹Cartwright, I: 190, documented the return of the ambassador to Urbino on 28 February 1507. The commentaries of Cian (p. 14), Maier (p. 83 n.10) and Barberis (p. 17 n.20) ignore this and generically date Castiglione’s return as taking place in “March 1507.” Amedeo Quondam, “Qualche riflessione intorno al *Libro del Cortegiano*,” in *Syra: studi in onore di Nino Borsellino*, ed. Giorgio Patrizi, 2 vols. (Rome: Bulzoni, 2002), I: 233-259, 248, recently realized that “nei giorni dei dialoghi” Castiglione “è già tornato.”

²²*Cortegiano*, I.1, 17: “avendogli poco appresso il mio ritorno intesi da persona che fidelmente me gli narrò.”

²³See, e.g., Wayne Rebhorn, *Courtly Performances: Masking and Festivity in Castiglione’s “Book of the Courtier”* (Detroit: Wayne University Press, 1978), p. 53: “he bases his account on the supposedly faithful recollections of a conveniently anonymous individual.”

²⁴*Cortegiano*, IV.3, p. 356. Italics added.

²⁵He thus assumed the part filled by Gaius Aurelius Cotta in Cicero’s *De oratore*. Olga Zorzi Pugliese, “L’evoluzione della struttura dialogica nel *Libro del corte-*

giano,” in *Il sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, ed. Walter Geerts, Annick Paternoster and Franco Pignatti (Rome: Bulzoni, 2001), pp. 59-68, 63, independently identifies Gasparo as the “source” of Castiglione’s “*fictio*.”

²⁶See Connell, “Un rito iniziatico,” pp. 478-481; and William J. Connell, “The Meaning of the Letter ‘S’ in Castiglione’s *Book of the Courtier*,” forthcoming in the proceedings of the Moscow conference, *Mythology and Meaning in the Renaissance*, 25-30 September 2001.

²⁷Joan Kelly, “Early Feminist Theory and the *Querelle des Femmes*, 1400-1789,” in her *Women, History and Theory*, pp. 65-109, 75: “Using a bourgeois spokesman to voice the misogynous part of the dialogue [...] Castiglione] appears to favor the ‘gentle’ (aristocratic) pro-woman side.” See also Kelly, “Did Women Have a Renaissance?” p. 39: “Most significantly, [Castiglione] opposes Gasparo’s bourgeois notion of women’s exclusively domestic role.”

²⁸Peter Burke, *The Fortunes of the “Courtier”: The European Reception of Castiglione’s “Cortegiano.”* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1996), p. 47. A famous branch of the Pallavicino did live in Genoa, although the connection to the family of Gasparo was quite distant.

²⁹Mario Nobili, “Alcune considerazioni circa l’estensione, la distribuzione territoriale e il significato degli Obertenghi (metà secolo X – inizio secolo XII),” in *Formazione e strutture dei ceti dominanti nel Medioevo: marchesi, conti e visconti nel regno italico (secoli IX-XII)* (Rome: Istituto storico italiano per il medio evo, 1988), pp. 71-81; Giancarlo Andenna, “Le strutture sociali in età signorile e feudale,” in *Storia d’Italia*, dir. Giuseppe Galasso, VI, *Comuni e signorie nell’Italia settentrionale. La Lombardia* (Turin: UTET, 1998), pp. 213-18, 216-8.

³⁰Matteo Bandello, *Novelle*, ed. Delmo Maestri, 4 vols. (Alessandria: Edizioni dell’Orso, 1992-96), III: 92-93 (III.xviii). Franca Leverotti informs me that this diploma was frequently cited by the Pallavicino in their property divisions of the mid-fifteenth century.

³¹On Uberto Pelavicino see Salimbene de Adam, *Cronica*, ed. G. Scalia, new ed., 2 vols. (Bari: Laterza, 1966), pp. 501-4, 695-6: “Appetitum habuit dominandi super omnes hominess” (503); and Raul Manselli, “Il sistema degli stati italiani dal 1250 al 1454,” in *Storia d’Italia*, dir. Giuseppe Galasso, III, *Comuni e signorie: istituzioni, società e lotte per l’egemonia* (Turin: UTET, 1981), pp. 180-2, 184.

³²Andenna, “Le strutture sociali,” pp. 218-9; Carlo Soliani, *Nelle terre dei Pallavicino*, 3 vols. (Parma: Biblioteca della Cassa di Risparmio di Parma, 1989-1996), I: 315-6.

³³Giorgio Chittolini, “Infeudazioni e politica feudale nel ducato visconteo-sforzesco, in his *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado. Secoli XII-XI*” (Turin: Einaudi, 1979), pp. 36-100, describes the general trend and chronological phases of these developments in the Milanese duchy. See now Marco Gentile, *Terra e poteri. Parma e il Parmense nel ducato risconteo all’inizio del Quattrocento* (Milan: UNICOPLI, 2001).

³⁴Nasalli Rocca, Emilio, 1926-1927. "Gli statuti dello Stato Pallavicino e le *Additiones* di Cortemaggiore." *Bollettino storico piacentino* 21 (1926):145-56; 22 (1927): 17-26, 67-76. According to Chittolini, *Infedazioni e politica feudale*, p. 78n.6, this was "l'esempio più famoso, in questa zona, di testo statutario signorile."

³⁵Cesare Magni, *Il tramonto del feudo lombardo* (Milan: Giuffrè, 1937).

³⁶The paradoxical nature of these feuds is underlined by D. M. Bueno de Mesquita, "Ludovico Sforza and His Vassals," in E. F. Jacob, ed., *Italian Renaissance Studies: A Tribute to the Late Cecilia M. Ady* (London: Faber & Faber, 1960), p. 187: "However divided these families might be among themselves over the distribution of their properties, they still retained in their dealings with outsiders something of the solidarity which had marked the feudal consorerte of the Lombard countryside (...). But the records of the central government are naturally more concerned with their quarrels and transgressions than with this sense of unity (...)."

³⁷Emilio Seletti, *La città di Busseto, capitale un tempo dello Stato Pallavicino. Memorie storiche*, 3 vols. (Milan: Bortolotti di Dal Bono, 1883), I:203-7; Chittolini, "Infedazioni e politica feudale," pp. 63, 92-3 n. 113.

³⁸Seletti, *La città di Busseto*, I: 230-2; Paolo Franchi, *Appunti di storia paesana, ricorrendo il IV centenario della chiesa principale e inaugurandosi la nuova facciata di essa. Cortemaggiore nel 18 giugno 1481 e 1881* (Piacenza: Bertola, 1881), p. 16.

³⁹Seletti, *La città di Busseto*, I: 254; Angelo Pezzana, *Storia della città di Parma*, 5 vols. (Parma: Tipografia ducale, 1837-1859), IV: 165. The ruined castle is mentioned by Franchi, *Appunti*, p. 2.

⁴⁰Louis the German, diploma no. 157, Frankfurt, 26 February 875, in Paul Kehr, ed., *MGH, Diplomata regum Germaniae ex stripe Karolinorum* (Berlin, 1932-1934), I: 221.

⁴¹One of the earliest records of Cortemaggiore as a possession of the Pallavicino is in Bonaventura Angeli, *Historia della città di Parma et descritione del fiume Parma* (Parma: Viotto, 1591), p. 212, where it is mentioned as passing to an Uberto, born in 1048, in a division of property among brothers. (Compare Seletti, *La città di Busseto*, I:254, who erroneously dates the division to 1048.) In general on this territory in the high medieval period, see Pierre Racine, *Plaisance du Xe à la fin du XIIIe siècle : essai d'histoire urbaine*, 3 vols. (Paris : Champion, 1980); François Bougard, *La justice dans le royaume d'Italie: de la fin du I IIIe siècle au début du XIe siècle* (Rome : École française de Rome, 1995); Luigi Canetti, *Gloriosa Civitas. Culto dei santi e società cittadina a Piacenza nel Medioevo* (Bologna: Patron, 1993).

⁴²Seletti, *La città di Busseto*, I:234.

⁴³Pompeo Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, 16 vols. (Milan: Basadonna, 1819-75), VII, "Pallavicino," Table XXII; Seletti, *La città di Busseto*, III:217.

⁴⁴Ibid., I:255; Bruno Adorni, "L'architettura del Primo Rinascimento," in *Storia di Piacenza*, III, *Dalla signoria viscontea al principato farnesiano (1313-1545)* (Piacenza: Cassa di Risparmio di Piacenza, 1997), pp. 608-614.

⁴⁵The original street plan survives largely intact. See also Egidio Bandini, *Per l'antiche contrade. I disegni del Manoscritto Pallastrelli n^o 279: la Cortemaggiore del 1766* (Cortemaggiore, [1996]).

⁴⁶See Connell, “Un rito iniziatico,” pp. 489-90.

⁴⁷Giovanni Petrucci, “Cortemaggiore,” *Storia della città*, 26-27 (April-September 1983), pp. 193-200, 193.

⁴⁸Carmen Artocchini, “Note sulla comunità ebraica di Cortemaggiore.” *Archivio storico per le province parmensi*, ser. 4, 34 (1979), pp. 197-218.

⁴⁹Roberto Greci, *Parma medievale. Economia e società nel Parmense dal Tre al Quattrocento* (Parma: Batteli, 1992), p. 33.

⁵⁰Marzio Achille Romani, *Nella spirale di una crisi. Popolazione, mercato e prezzi a Parma tra Cinque e Seicento* (Milan: Giuffrè, 1975), p. 37.

⁵¹Chittolini, “Infeudazioni,” p. 76: “L’illusione del piccolo Stato signorile, autonomo e sovrano, tornerà ancora puntualmente nei periodi di crisi politica, soprattutto nel corso delle guerre d’Italia (...): ma è un’illusione che sta tramontando.”

⁵²Pezzana, *Storia*, V, Appendix, Document LX, p. 75.

⁵³Nasalli Rocca, “Gli statuti,” 22 (1927), pp. 24-5, downplays the impulses toward autonomy that caused the promulgation of these statutes in 1429 and their reconfirmation in 1500, preferring instead to argue that formal similarities with Milanese statutes constitute evidence of the centralization of the Milanese state.

⁵⁴Seletti, *Città di Busseto*, I: 258.

⁵⁵Litta, *Famiglie celebri*, VII, “Pallavicino,” Table XXII. For the capture and execution of Manfredo, see Francesco Guicciardini, *Storia d’Italia*, 5 vols., ed. Costantino Panigada (Bari: Laterza, 1929), IV: 85, 90-91 (XIII.xiv; XIV.iii).

⁵⁶Litta, *Famiglie celebri*, VII, “Pallavicino,” Table XXII, makes this suggestion. For a similar case in the Veneto in this period of family loyalties divided by design, see Cecil H. Clough, review of Angelo Ventura, *Nobiltà e popolo nella società reneta del ‘400 e ‘500*, in *Studi veneziani*, 8 (1966), pp. 526-544: 543.

⁵⁷Letizia Arcangeli, “Carriere militari dell’aristocrazia padana nelle guerre d’Italia,” in *Condottieri e uomini d’arme nell’Italia del Rinascimento*, ed. Mario Del Treppo (Naples: Liguori, 2001), pp. 361-416: 380.

⁵⁸Litta, *Famiglie celebri*, X, “Trivulzio di Milano,” Table II.

⁵⁹Ibid., VII, “Pallavicino,” Tavola XXII, citing a letter from Massimiliano Sforza dated 12 April 1513.

⁶⁰Bandello, *Norelle*, III: 59 (III.xi, dedication).

⁶¹The death of Uberto on 7 May 1524, at the age of 21 years, 6 months, 24 days, is recorded in Litta, *Famiglie celebri*, VII, “Pallavicino,” Table XXII, on the basis of an inscription still visible in the Church of the Annunziata in Cortemaggiore. A funeral inscription for Girolamo may be found in the same church.

⁶²According to Arcangeli, “Carriere militari,” p. 380, a will of Orlando’s dated 1 May 1508 is preserved in the Archivio di Stato di Parma, Famiglie, Pallavicini, b. 3.

⁶³For the inscription, see Connell, “Un rito,” p. 493.

⁶⁴In a way that helpfully underlines certain aspects of Castiglione's portrayal, Bembo's sonnet refers to Gasparo as a "buon Lombardo." See Pietro Bembo, *Prose e rime*, ed. Carlo Dionisotti (Turin: UTET, 1960), pp. 570-571 (LXXV).

⁶⁵*Cortegiano*, IV.i, p. 353.

⁶⁶Virginia Cox, *The Renaissance Dialogue: Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 53, calls him "the *enfant terrible* of the dialogue," and writes, p. 67, of "Angry young men like Castiglione's Gaspare Pallavicino (...)."

⁶⁷David Marsh, *The Quattrocento Dialogue: Classical Tradition and Humanist Innovation* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980), p. 40, referring to Poggio Bracciolini, *Lettore*, ed. Helene Harth, vols. I-III (Florence: Olschki, 1984-7), I: 43. See also the excellent book of Olga Zorzi Pugliese, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale* (Rome: Bulzoni, 1995).

⁶⁸Gaetano Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo. Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici*, 3 vols. (Florence: Vallecchi, 1924), I:225-6.

⁶⁹On the defense of women becoming a means to their seduction, compare the case of a treatise by the Pistoiese writer Domenico Bruni titled *Difesa delle donne, nella quale si contendono le difese loro* (Florence: Giunti, 1552). The book is filled with arguments not dissimilar from those of Giuliano—arguments that earned the book the nickname "Involatore" or "stealer [of women]." See Jacopo Fioravanti, *Memorie storiche della città di Pistoja* (Lucca, 1758; rpt. Bologna: Forni, 1986), p. 430; and Rudolph M. Bell, *How To Do It: Guides to Good Living for Renaissance Italians* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), p. 344n.71.

⁷⁰On relations between Machiavelli and Giuliano and the personal manner in which the former intended his treatise for the latter, see John M. Najemy, *Between Friends: Discourses of Power and Desire in the Machiarelli-Vettori Letters of 1513-1515* (Princeton: Princeton University Press, 1993); Hugo Jaekel, "I 'tordi' e il 'principe nuovo'. Note sulle dediche del 'Principe' di Machiavelli a Giuliano e a Lorenzo de' Medici," *Archivio storico italiano*, 156 (1998), pp. 73-92.

⁷¹Niccolò Machiavelli, *Il principe*, ed. Giorgio Inglese (Turin: Einaudi, 1995), XXV.26-7, p.167.

⁷²John Freccero, in *Machiarelli and the Discourse of Literature*, ed. Albert Ascoli and Victoria Kahn (Ithaca: Cornell University Press, 1993).

⁷³David M. Posner, *The Performance of Nobility in Early Modern European Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 15, not far from the mark, reads this anxiety as "paranoia": "The noble is, by definition, always attempting to bridge a gap between the unrealized potential of the flawed present and a supposedly actualized ancestral ideal. The necessity of that attempt is what drives the performance of nobility in Castiglione. The inevitable inadequacy of that performance—one is always trying, or pretending, to be Something Else—and its consequent hollowness are what gives that performance its peculiarly paranoid character. This paranoia (...) pervades the entire text of the *Cortegiano*."

⁷⁴The pedagogical aims of *The Courtier* are underlined by Manfred Hinz, *Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts* (Stuttgart: Metzler, 1992), esp. p. 103; and Arthur F. Kinney, *Continental Humanist Poetics: Studies in Erasmus, Castiglione, Marguerite de Navarre, Rabelais and Cervantes* (Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1989), p. 127, who writes, “Education is therefore an ongoing process for Aristotle, as it is for Castiglione, a matter of *praktikè*, or human endeavor—less stable than the natural phenomena of *theoretikè*, or scientific observation, and thus more needful of constant study, practice, and discipline. For Aristotle, the student is, in short, fashioned; and it is in this sense of fashioning that Castiglione proposes *di formar un perfetto cortegiano*.” See also Amedeo Quondam, “Magna & Minima Moralia. Qualche ricognizione intorno all’etica del classicismo,” *Filologia e critica*, 35 (2000), pp. 179-221.

⁷⁵*Cortegiano*, 4.3, p. 356. Stephen Kolsky, “Old Men in a New World: Morello da Ortona in the *Cortegiano*,” *Italica*, 75 (1998), pp. 330-347, is quite right in finding a greater emphasis on the problems of old men in the Fourth Book—after Gasparo’s initiation.

PIERPAOLO ANTONELLO

GALILEO SCRITTORE E LA CRITICA:
ANALISI STILISTICA E INTERDISCIPLINARIETÀ

Con questa nota mi propongo di esaminare la letteratura critica che ha riletto la figura di Galileo Galilei come prosatore e letterato, e di definirne procedure e idiosincrasie, nel tentativo di illustrare e fare luce su un dibattito critico che ha visto studiosi dividersi sulle caratteristiche stilistiche della prosa del Galilei, vista in costante oscillazione tra un attento rispetto per la tradizione e una spinta innovativa verso stilemi seicenteschi e barocchi. Si cercherà di dimostrare che solo un allargamento dell'analisi a una piena comprensione interdisciplinare può promuovere una comprensione che non sia parziale e viziata da una troppo rigida limitazione del proprio campo di intervento alla pura dimensione testuale, ignorando presupposti conoscitivi, strutture retoriche, contestualizzazione storica, di cruciale importanza in un autore come Galileo.

La letteratura critica che ha analizzato la prosa galileiana ha infatti saputo solo parzialmente (e di recente) risolvere il complesso problema teorico posto da un prosatore che viene inserito a pieno titolo all'interno di una tradizione letteraria nazionale, ma che per condizione storica, biografia, rilevanza e ruolo intellettuale, rappresenta il momento cardine di quel grande processo storico-conoscitivo che denominiamo scienza moderna. Ha certamente provocato un certo imbarazzo discutere il ruolo di Galileo scrittore, diventato fonte di frantendimenti soprattutto da una prospettiva novecentista, quando la divisione delle “due culture” è pienamente stabilita e istituzionalizzata. La critica ha spesso polarizzato i due ambiti di pensiero, evitando di leggere in maniera solidale i movimenti teoretici e le articolazioni della scoperta intellettuale di Galileo — quest'ultima lasciata come sfondo — con la sua impresa di scrittura. La prosa galileiana è stata troppo spesso affrontata attraverso l'articolazione di un discorso informato esclusivamente da tradizione, gusto, prescrizioni estetiche, stile, mentre pochi sono stati i critici che hanno saputo combinare con precisione e forza argomentativa i due metodi, i due campi discorsivi, che nel caso di Galileo convivevano solidalmente. Su Galileo è

stato detto tutto e il suo contrario. Con identica enfasi è convinzione sono stati postulati il suo barocchismo come il suo cinquecentismo, la sua idea forte d'arte come la completa assenza d'essa, il suo essere scrittore vero e il suo esserlo solo occasionalmente, la sua classicità come la sua modernità. In questo senso, ci sembra che solo una lettura che sappia mantenere uniti gli esiti artistico-letterari con gli intenti intellettuali, la formazione storico-sociale con l'impresa scientifica, riuscirà a ricomporre complessivamente queste apparenti polarizzazioni dandone senso.

1. Fonti e intertestualità

Per quanta enfasi possa essere posta sui destini di Galileo come scienziato e sulla sua attività speculativa di ricerca e scoperta, la sua dimensione di scrittore non potrà mai essere posta in secondo piano. Galileo è uno scrittore nel senso profondo del termine ed è uno scrittore consapevole della propria attività di scrittura, come anche uno dei suoi più attenti lettori contemporanei, Italo Calvino, ha perentoriamente affermato: “Galileo usa il linguaggio non come uno strumento neutro, ma con una coscienza letteraria, con una continua partecipazione espressiva, immaginativa, addirittura lirica [...] Galileo resta il più grande scrittore italiano” (232)¹.

Partendo da questa considerazione, ampiamente condivisibile, crediamo sia fondamentale per l'analisi che ci interessa svolgere, interrogarsi innanzitutto sulle fonti e sulla formazione di Galileo come scrittore, e sui dialoghi intertestuali più o meno manifesti intrattenuti con suddette fonti, in quel richiamo continuo fra autori sempre presente all'interno dello sviluppo delle lettere di una tradizione letteraria². A opporsi sin dal principio a una chiave interpretativa di questo tipo è Raffaele Spongano che esclude qualsiasi rapporto intrattenuto da Galileo con possibili “maestri” di scrittura, facendone un grande isolato, un genio spontaneo:

Galileo non ebbe né tenne presenti modelli letterari, come non ebbe né tenne presenti modelli diretti di ricerca filosofica e di metodologia della scienza. Quando egli afferma che, come scrittore, unico suo modello fu il poema dell'Ariosto, ci addita piuttosto un caso di congenialità che di ammaestramento e di imitazione. (109)

L'assunzione di Spongano si presta, nella sua radicalità, ad essere quanto meno corretta, anche perché altri critici si sono mossi in direzione opposta e hanno tentato di abbozzare un rapporto genealogico di Galileo con le sue letture. Come sostiene Sapegno, una prosa tanto consapevole, lucida ed equilibrata, deve aver avuto un processo di gestazione: “è in Galileo appunto un'educazione letteraria solida e severa e quel senso istin-

tivo e fortissimo della tradizione, che in lui opera ad ogni momento come un freno ovvero come uno stimolo al decoro, all'armonia, alla classicità dello stile” (256-57).

Probabilmente il primo gesto critico richiesto a una discussione dei richiami testuali galileiani è quello della consultazione della sua biblioteca. Dal momento che Galileo tendeva a non esplicitare gli autori da cui prendeva spunto, il riferimento più noto in una ricostruzione del retroterra letterario di Galileo viene dalla testimonianza del suo ultimo discepolo, Vincenzo Viviani, “che tratteggiò, sia pure di scorcio, la formazione classicista di Galileo, e che ne indicò con precisione gli autori prediletti, le inclinazioni del gusto, le attitudini spiccate per tutte le arti” (Caretti 107-08).

Fu dotato dalla natura d'esquisita memoria; e gustando in estremo la poesia, aveva a mente, tra gli autori latini, gran parte di Vergilio, d'Ovidio, Orazio e di Seneca, e fra i toscani quasi tutto il Petrarca, tutte le rime del Berni, e poco meno che tutto il poema di Lodovico Ariosto, soggiungendo che quel diceva *parole*, e questi cose. (Caretti 108)

Viviani aggiunge però che Galileo era “provvisto di pochissimi libri, ma questi de' migliori e di prima classe” (Favarro 7-8)³, notizia per altro confermata da Niccolò Ghirardini. È ad Antonio Favaro che dobbiamo la meticolosa ricostruzione della biblioteca galileiana. L'elenco dei titoli mette in evidenza una esigua dotazione di testi letterari, con un più cospicuo numero di classici latini rispetto ai testi italiani. Sugli scaffali di Galileo si trovavano le opere di Catullo, Tibullo, Properzio e Cicerone, Le *Satire* di Giovenale, le *Deche* di Tito Livio, il *De Rerum Natura* di Lucrezio, Orazio, le *Epistole* e le *Metamorfosi* di Ovidio, le *Commedie* di Plauto e le *Tragedie* di Seneca, Svetonio, Terenzio e Virgilio. Fra gli italiani: La *Commedia* di Dante; L'*Orlando Furioso* di Ariosto; *L'Ameto*, il *Filoloco*, le *Donne illustri* e la *Genealogia degli dei* di Boccaccio; l'*Orlando Innamorato* di Boiardo; il *Canzoniere* petrarchesco, l'*Arcadia* di Sanazzaro; l'*Amadigi* di Bernardo Tasso; l'*Aminta* e la *Gerusalemme* di Torquato. Interessante inoltre la presenza del *Chisciotte* di Cervantes nella traduzione del 1622-25 di Lorenzo Franciosini (Favarro 59-68).

Da questa lista, una prima questione si potrebbe aprire sul debito di Galileo nei confronti della prosa latina, anche se poche sono le pagine spese a proposito. Mitja Skubic osserva ad esempio che in Galileo “la tradizione latina, per quel che riguarda la sintassi del periodo, è viva nell'impiego abbastanza frequente dei costrutti infinitivali e gerundiali [...]. La maniera latineggiante continua coi costrutti gerundiali” (305). Per Raffaele Colapietra un autore come Seneca è stato particolarmente importante nella

costruzione della prosa e dell'argomentazione narrativa di Galileo; e questo non in quanto fu “il più sciolto dei latini”, come sostenuto da Spongano (97), ma perché “esponente d'una particolare sensibilità contemporanea, che già prendeva forma nel genere tragico e plasmerà di sé una larga schiera di prosatori secenteschi” (Colapietra 559).

A riguardo l'analisi più accurata e ampia sembra essere quella di Giovine e la sua conclusione è quanto mai significativa. Dopo una puntigliosa ricostruzione lessicale e morfologica, il critico specifica come i latinismi che si incontrano in Galileo “non derivano dal proposito di imitare i classici, ma da amore di efficacia, di proprietà e di decoro del lessico, ossia dal desiderio di adeguare meglio l'espressione al pensiero” (62). E inoltre: “i vocaboli latineggianti di Galileo [...] non possono considerarsi come arcaismi; il linguaggio dell'autore gli ha assunti nella sua attività e ha dato loro nuova energia e nuova vita: essi sono perciò neologismi” (63).

Se dai latini passiamo agli italiani non facciamo progressi in termini di ricerca e studio critico. Spesso le valutazioni sono superficiali o parziali e si muovono sulla scorta delle poche annotazioni lasciate dal Viviani. Nemmeno sull'amatissimo Ariosto vengono spese pagine significative, come abbiamo già visto dal giudizio dello Spongano. Colapietra, dopo Seneca, aggiunge una breve annotazione sul Berni:

Berni, col suo lindore, col tocco nitido e preciso delle sue immagini, con i contorni netti e rilevati dei quadretti, gli fu maestro di stile e disinvolta signorilità, ancor più che modello di pronta parlata fiorentina; la scorrente naturalezza dell'espressione, quel tono discorsivo e conversevole che è tipicamente bernesco. (559)

Giorgio Varanini suggerisce una serie di verifiche che andrebbero fatte sulla possibile influenza esercitata da scrittori come il Gelli, il Doni (presente nella biblioteca galileiana ricostruita da Favaro), il Vasari, l'Aretino: “Un'attenzione particolare meriterebbero altresì gli scrittori di dialoghi dall'Alberti in poi, se, come sembra indubbio, l'opzione di Galileo per tale forma fu condizionata oltre che dalle ragioni interne... anche dalla volontà di aderire a una tradizione, divenuta illustre, tipicamente rinascimentale” (94-5).

Uno studio più approfondito servirebbe a chiarire poi il possibile legame fra Galileo e Boccaccio come istitutore, in senso bembesco, della prosa d'arte italiana. Chiari sottolinea che:

nel Cinquecento, fra il Machiavelli e lui s'interpone, redivivo, il Boccaccio; Galileo riprende e consolida la tradizione legittima dell'idioma. E forse su quella via lo tenne in gamba... il suo 'divinissimo'

Ariosto; perché la poesia dell'Ariosto è, così per la lingua come per lo stile, quel che di più vero e idiomatico e scevro di pericolosi artifizi, abbia la poesia di qualsivoglia letteratura. (xi)

Il Chiari annota come siano soprattutto le prime prove italiane di Galileo, la *Bilancetta* o le *Lezioni* dantesche, a subire questa influenza, cariche di una lingua “cinquecentesamente latineggiante sul grande modello del Boccaccio” (374). Di una inserzione della prosa boccaccesca nel tessuto narrativo galileiano si interessa anche l'analisi stilistica della Skubic, la quale ravvisa nel *Dialogo* “un solo passo dove il gusto boccaccesco pare fuori dubbio, giacché abbiamo a che fare con un periodo complicato, dove la struttura logica della proposizione viene spezzata da un intruso che separa un'unità:

con astuzia e accorgimento simile a quello del sagace giovane che, per torsi dattorno l'opportunità non so se della madre o della curiosa moglie, che l'assediava acciò le conferisse i segreti del senato, compose quella favola onde essa con molte altre donne rimasero di poi, con gran risa del medesimo senato, schernite. (Galilei 364)

“Nel passo citato—continua la Skubic—Galileo non analizza, non sviluppa un'idea; riporta semplicemente un aneddoto” (305-06). Questo aneddoto, qui sommariamente liquidato, nasconde però un'importante informazione. È interessante infatti notare come l'inserimento di una storia d'invenzione nel tessuto discorsivo del *Dialogo* venga lavorata ed estesa con gli stessi stilemi verbali e stilistici di chi aveva diffuso e reso famoso il genere, in questo caso Boccaccio. Ricordiamo che alla fine dei *Massimi sistemi*, quando Sagredo parla dell'eccellenza del pensiero umano e delle meraviglie della sua espressione artistica, Galileo fa sua la famosa quartina di Michelangelo *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*: “E quando sapresti levare il soverchio da un pezzo di marmo e scoprire sì bella figura che vi era nascosta?” (Galilei 7, 131) Anche in questo caso il riferimento a un discorso estraneo alla materia scientifica propriamente detta viene ripreso coinvolgendo un rimando intertestuale all'autore che ha meglio definito la dimensione di discorso di cui si sta parlando. Ci si potrebbe chiedere inoltre se non ci sia un vago sapore petrarchesco nell'incipit di Sagredo nella stessa pagina: “Io son molte volte andato meco medesimo considerando ...” (Galilei 7, 130)⁴.

Ci rendiamo conto che gli esempi riportati sono del resto troppo isolati e limitati per poterne trarre alcuna seria conclusione. La tentazione è comunque quella di sostenere che una attenta analisi intertestuale potrebbe rivelare come allorquando l'argomentazione metaforica e letteraria prende

il sopravvento sul racconto denotativo e argomentativo della scienza, qui diventano visibili i debiti artistici di Galileo. Lo spazio dell'invenzione letteraria viene colmato dallo spazio letterario. Mentre quello che di nuovo crea Galileo è proprio una prosa scientifica nel senso moderno del termine. Se De Sanctis accusa di monotonia e di esteriorità la prosa di Galileo, preferendogli Bruno o Campanella, dimentica l'universo di riferimento di Galileo: la costruzione di un nuova epistemologia di indagine e un nuovo metodo, che non può non andare a discapito di una certa rozzezza, mobilità, vivacità (v. Croce 249-50). Dagli indici di dialogo intertestuale, che penetrano proprio dove la prosa si fa più marcatamente di invenzione, o dove il discorso si apre a considerazioni di carattere estetico, è invece facile intendere come Galileo sia vero scrittore, essendo questa un'attenzione che si instaura proprio fra figure letterarie, tra voci diverse di espressione stilistica. Lo scrittore dialoga sempre in maniera più o meno esplicita con la tradizione. Cerca magari di cancellare ogni possibile vistoso riferimento ai "padri", ma allo stesso tempo ne assume, quando è necessario, la voce. Non è un caso che nella prima giornata del *Dialogo* Salviati professi una esplicita dichiarazione di poetica e di metodo: "la poesia s'impara dalla continua lettura dei poeti; il dipingere s'apprende col continuo disignare e dipingere."

In tema di riferimenti letterari, un capitolo a parte è stato riservato al rapporto di Galileo con il più eterodosso fra le sue possibili fonti letterarie: il Ruzzante.

Niccolò Gherardini, che lo visitò un trentennio dopo la sua partenza da Padova, raccoglieva dalla sua bocca confidenze che gli permisero di notare gli scrittori da lui preferiti su tutti, onde nella biografia nominava solo questi tre: Berni, Ariosto e Ruzzante. (Lavarini 387)

Ovviamente qui siamo su un altro piano di contaminazione che non riguarda tanto la lingua, ma lo spirito, l'umore complessivo, il piacere del motteggio popolare, della battuta arguta, della commedia e della farsa. D'altronde è in sintonia con il desiderio di "leggerezza" di Galileo, proprio più di autori come Ariosto e Berni, che da Dante o Tasso.

Galileo, leggendo quelle sue opere, vi trovava quelle che più gli piaceva. C'era la giocondità, la burla, la satira, le effusioni erotiche, il parlar grasso, tutte cose che incontravano il suo gusto; c'era l'avversione dichiarata contro ogni convenzionalismo falso e falsificatore [...] c'era soprattutto tanta verità osservata negli uomini. (Lavarini 391-92)

Su questo rapporto, oltre alle fondamentali analisi di Emilio Lavarini, riprese da Marisa Milani (179-202), — in cui si discute la parte avuta da Galileo nell'elaborazione e nella stesura del *Dialogo de Cecco di Rincbitti da*

Brūzene in perpuosito de la stella nuora da parte di Girolamo Spinelli, allievo padovano del Galileo — esiste una pagina di Gianfranco Contini, dove si spiega che:

Per Galileo, Ruzzante diventa [...] un simbolo della lotta contro il latino come lingua insieme del privilegio sociale e del pensiero aprioristico: un simbolo-limite del volgare quale espressione della realtà e della natura. La mente di Galileo coincide mirabilmente col suo carattere di carattere gioviale [...] e col suo gusto della poesia giocosa. (8)

Su questa linea di studio, sarebbe interessante indagare quanto questo amore per Ruzzante e per un certo teatro popolare — la Commedia dell'Arte e i suoi zanni⁵ — non siano stati indispensabili per creare quelle maschere che sono andate poi a costituire i *Dialoghi*, per costruire quella l'animazione verbale, e quelle differenziazione cromatica e linguistica delle figure orchestrate all'interno della struttura dialogica del discorso come concepito nei *Dialoghi* (v. Muscetta 178-213). Ludovico Geymonat giudica infatti i *Dialoghi* come “intreccio abilissimo che rivela in Galileo il lettore attento delle commedie boccaccesche e un sensibile intenditore di arte drammatica” (198).

2. Estetica e idea dell'arte

Anche aprendo un capitolo sulla poetica e sull'idea dell'arte in Galileo si assiste a un coro quasi unanime che tende a sgombrare il campo riguardo la presenza di qualsiasi effettiva teorizzazione o pronuncia esplicita da parte dello scienziato toscano: “Egli non sentì il bisogno di farsi un'idea personale dell'essenza e dei fini dell'arte, così che nei suoi scritti critici non v'è traccia di quelle discussioni e disquisizioni teoretiche che appassionavano tanti i letterati del tempo” (Bosco 162). Identico il giudizio del Wlassics: “nulla era tanto alieno dallo spirito di Galileo quanto la ‘codificazione’ di una propria poetica, o quanto meno di una filosofia del bello” (227).

Colapietra parla di una “nativa avversione a codificare, a restringere in un quadro definito e ben delineato un gruppo di canoni estetici o di principi filosofici o di regole scientifica,” a cui si aggiunge la “serena e onesta coscienza [...] di non avere una particolare missione letteraria da svolgere.” Inoltre Galileo: “Non ha da dire cose nuove sull'arte in generale e nemmeno sul poema epico” (557).

Spongano, nel suo tentativo di delineare la figura di uno scrittore assolutamente sorgivo e isolato, unico in senso pseudo-romantico, rileva concordemente che non sembra che

durante la sua lunga carriera di scrittore egli si sia prefisso mai di perseguire questo o quel tipo di prosa, questa o quella forma di stile. Le poche cose che disse in merito non riguardano se non la lingua, che egli preferì volgare⁶ [...]. L'unica che riguardi lo stile è il rifiuto, aperto e semplice, del secentismo o, più esattamente, delle ‘arguzie.’” (110-11)

Se prestiamo invece fede a una riflessione sulla poesia come quella proposta da Luciano Anceschi, diventa chiaro come qualsiasi attività di scrittura, implicitamente o esplicitamente, proponga sempre una riflessione interna al proprio atto di creazione. Non si tratta di formulare regole prescrittivamente vincolanti o di obbedire a leggi oggettivamente codificate, piuttosto di una “riflessione in situazione” (44) che emerge a seconda delle esigenze proprie dell’opera e del quadro fenomenologico in cui una determinata operazione di scrittura viene a costituirsì. Galileo non poteva non sentire e non elaborare questa attività di riflessione che accompagna il *fare* letterario, che come ogni fare conosce tecniche e modi di esecuzione, spesso impliciti, ma sempre presenti. Nel caso di Galileo una idea di letteratura e di poesia si pone con forza evidente anche per l’attività critica da lui svolta. Non si possono formulare giudizi tanto precisi e radicali nei confronti di poeti come Ariosto o Tasso se non si risponde a un qualche ideale di accuratezza poetica. Nell’opera di Galilei si vengono quindi a disseminare, per quanto in maniera frammentaria, giudizi e riflessioni sull’arte e sul suo costituirsì.

Varanini estrae da un moto polemico contro il Tasso una triade di precetti che Galileo reputa imprescindibili nel fare poetico: “*Decoro, verisimile, imitazione*: tre aspetti dell’opera d’arte che Galileo [...] giudica essenziali” (19). Indecoroso per Galileo è, ad esempio, un tratto fisico o un atteggiamento dell’eroe che non paia conveniente alla dignità eroica dello stesso. Insopportabile anche in qualsiasi costruzione di fantasia è il peccato di lesa-verisimiglianza: “non poteva ammettere che qualcosa sfuggisse alle leggi della natura e della ragione umana, e a queste sottoponeva pure l’arte” (Belloni 86). In questo senso “quanto fu assennato Dante [...] nel configurar l’*Inferno* così da non contravvenire alle leggi della statica, dell’equilibrio, della resistenza; altrettanto peccò [...] il Tasso nel dare al palazzo e ai giardini d’Armida forme e proporzioni irrazionali” (Belloni 87).

Nella lettera a Lodovico Cardi di Cigoli del 26 giugno 1612, ripresa e commentata dal Belloni, Galileo spiega poi un principio fondamentale della costruzione artistica e della trasposizione imitativa che riguarda strettamente i materiali di esecuzione dell’arte considerata:

quanto più i mezzi coi quali si imita, son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l’imitazione è meravigliosa [...]. L’arte per ottenere i suoi effet-

ti si vale di un inganno, ossia d'una illusione, facendo sì che i sensi percepiscano nella cosa rappresentata la cosa che si vuole imitare: "intendendo noi per ingannare, l'operar sì che il senso da ingannarsi reputi quella cosa, non qual'ell'è, ma quella che imitar su volle." (Belloni 85)

Da queste osservazioni si capisce come Galileo avesse un'idea di arte più che un'idea di letteratura: "Unitario è il concetto che Galileo ebbe dell'arte... per Galileo, poesia, pittura, scultura, architettura e musica hanno lo stesso valore e lo stesso significato ai fini e agli effetti del giudizio critico" (83). Dello stesso avviso Panofsky:

Galileo's views on the other arts, though scattered about his writings rather than concentrated in one place, are no less outspoken than his views on poetry, and that from all his statements there emerges an aesthetic attitude non less consistent than — and possibly interrelated with — his scientific convictions. (3)

Il testo di Panofsky prima e meglio di altri ha mostrato quanto fossero legati in Galileo gusto, pregiudizi estetici e attività di ricerca e di speculazione intellettuale. Il rifiuto della teoria delle orbite ellittiche di Keplero ne è l'esempio più celebre (10-13). Certamente dimostra quanto unitaria e coesa fosse la visione del mondo galileiana e come i suoi principi estetici dovessero, da una parte essere condivisi da tutte le arti, dall'altra essere basati su una convinzione unitaria e omogenea della realtà.

Su questa corrispondenza fra arte e mondo, possiamo costruire una ulteriore ipotesi critica. Abbiamo già citato in precedenza la pagina del *Dialogo* dove si elogia l'acutezza dell'ingegno umano. Nello stesso passo ritorna un riferimento noto, quello all'alfabeto come strumento di composizione e scoperta:

sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? e con quale facilità? con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta. (*Opere* 7, 131).

io ho un libretto assai più breve d'Aristotle e d'Ovidio, nel quale si contengono tutte le scienze, e con pochissimo studio altri se ne può formare una perfettissima idea: e questo è l'alfabeto; e non è dubbio che quello che saprà ben accoppiare e ordinare questa e quella vocale con quelle consonanti e con quell'altre, ne caverà le risposte verissime a tutti i dubbi e ne trarrà gli insegnamenti di tutte le scienze e di tutte le arti, in quella maniera appunto che il pittore da i semplici colori diversi, separatamente posti sulla tavolozza, va, con l'acozzare un poco di questo con un poco di quello e di quell'altro, figurando uomini, piante, fabbriche, uccelli... (*Opere* 7, 135)

Questi passi sembrano elaborare un'idea dell'arte che ha al suo cuore un movimento *combinatorio* e uno *intertestuale*, accompagnato da una rilevanza del *materiale* di base che anima qualsiasi forma d'espressione artistica. Sia Belloni che Geymonat, a più riprese, riportano i passi galileiani dove il matematico pisano esplicitamente riprende una particolare idea di costruzione espressiva e artistica, ma si spingono solo sommariamente a elaborare a riguardo, leggendo in questi testi il costituirsi di un non meglio definito gusto barocco per la descrizione minuta, per l'elemento marginale (Belloni 90 e Geymonat-Brunetti 205). È interessante notare come l'immagine ritorni in maniera insistente ogni qualvolta Galileo parla d'arte. Nella sua critica a Tasso, come ricorda Belloni, lo scienziato pisano paragona i versi della *Gerusalemme* a "tarsie": "un accostamento di legnetti di diversi colori, i quali non possono già mai accoppiarsi e unirsi così dolcemente" (90). E inoltre: "Questo libro è una fabbrica fatta di diversi rottami raccolti da mille rovine d'altrui edifizi, tra le quali si trovano tal volta qualche pezzo di cornice, un capitello o un altro frammento, che se situato a suo luogo, farà bell'effetto, ma messo come qui, fuori d'ordine sproporzionatamente, rompe gli ordini dell'architettura" (89).

Non ci sembra azzardato asserire che queste "metafore" corrispondevano non solo a un gusto emergente, proprio di una nuova sensibilità in piena formazione, ma anche a una serie eterogenea di discorsi che facevano parte di una memoria storica ben stabilizzata e presente in epoca medievale e rinascimentale e che Galileo probabilmente conosceva. La coincidenza fra alfabeto e mondo del resto era già stata illustrata dal *De rerum natura* di Lucrezio, libro ben conosciuto da Galileo (v. Redondi). L'*Ars Magna* di Raimondo Lullo o gli studi sulla Cabala riteniamo fossero patrimonio condiviso dagli intellettuali europei dell'epoca, soprattutto per qualcuno che si interessasse di intersezioni fra "matematiche" del mondo ed "espressione" dello stesso. Leibniz, altro famoso esempio, scriverà di lì a poco, nel 1666, il suo *De arte combinatoria*. Del resto questo schema di riferimento sulla costituzione di sistemi significativamente complessi a partire da elementi minimi limitati numericamente, attraverso una grammatica e una sintassi di organizzazione e disposizione, costituiva anche un argomento in favore di una conoscenza del naturale attraverso strutture matematiche e geometriche genetiche (v. Drake e Alunni).

3. Stile e lessico

Anche riguardo a una univoca e precisa definizione stilistica di Galileo, la critica risulta abbastanza frammentaria. Probabilmente sono proprio le poche parole di Leopardi quelle che riassumono al meglio lo stile

galileiano, quella “scolpitezza evidente” che sembra un tratto quasi michelangiolesco (Leopardi 45). I giudizi in questo senso si muovono concordi. Per il Colapietra “l’evidenza e la concretezza dell’espressione costituiscono i valori a cui Galileo appunta la sua attenzione con maggiore intensità” (562). Per Varanini “Galileo non si stanca d’insistere sulla necessità inderogabile del conveniente, dell’uniformità dell’intonazione, della coerenza stilistica.” (37). Falqui indica nella prosa galileiana, “logica, perspicua, ironica,” l’“incorruibile pietra di paragone della nostra prosa scientifica in volgare” (xx). Il curatore della celebre *Antologia della prosa scientifica italiana del '600* tenta comunque di precisare il diversificarsi della prosa galileiana e il suo giudizio inscrive nel proprio orizzonte anche le storture e le debolezze di alcune delle prove in prosa di Galileo, in particolare del *Dialogo*. Anche in questo viene ripreso un giudizio leopardiano. Il *Dialogo* non rappresenta un “modello di grazia e d’eleganza”:

Il nostro Galilei lo chiami elegante chi non conosce la nostra eleganza e non ha senso dell’eleganza [...] se attentemente riguarderemo in che soglia consistere l’eleganza delle parole, dello stile vedremo quanto sovente, anzi sempre, ella consista nell’indeterminato o in qualcosa d’irregolare, cioè nelle qualità contrarie a quelle che principalmente si ricercano nello scrivere didascalico o dottrinale. (Falqui xxii)

Nella definizione dello stile galileiano sono state poi proposte alcune analisi comparative mai adeguatamente approfondite, dettate forse da somiglianze d’intonazione generale più che da una stringente disamina degli stilemi che reciprocamente differenziano o avvicinano gli autori in questione. Un esempio ce lo da Spongano:

[Galileo] ha una sintassi altrettanto complessa del Guicciardini, ma nel Guicciardini il lettore l’avverte, in lui non se ne accorge. Galileo ha periodi di che, nelle parti espositive, vanno quasi sempre oltre le venti righe: alcuni si avvicinano ai trenta. Si leggono come i più agevoli che mai fossero scritti” (108)

Caretti tira in ballo l’altra grande autore-scientiato del ‘500:

La prosa galileiana ha richiamato alla mente di molti studiosi la prosa di Machiavelli. E in effetti le pagine dei due grandi toscani esprimono lo stesso entusiasmo morale, lo stesso fervore dimostrativo, la stessa ansia di verità. Ma giustamente è stato anche osservato che nella prosa galileiana è forse riscontrabile un di più di asciutta compostezza e di misurato equilibrio. (115)

Una famosa nota critica viene anche da Sapegno il quale osserva che:

vi era in quel gusto fiorentino di stretta osservanza [...] qualcosa di limitato, di gretto, di invecchiato e di municipale: un senso tutto materiale e pedantesco della verisimiglianza nelle invenzioni, un intransigente rigore nella disciplina della proprietà linguistica e delle norme grammaticali. Ma vi era anche qualcosa di più alto e nobile: la fedeltà commovente a un ideale di vita e di cultura, che aveva raggiunto la sua piena maturazione sotto il segno di Firenze. (259)

Un più approfondito ed esteso studio ce lo fornisce ancora il Giovine, il quale osserva come nella costruzione della frase in Galileo non intervengano solo determinanti stilistiche ma anche retoriche ed espressive:

In lui il pensiero — e quindi l'espressione — va maturando insieme con la passione che l'accompagna. I concetti infatti non balenano alla sua mente sempre allo stesso modo: l'uno si impone compatto, e cioè in forma sintetica e intuitiva, l'altro si affaccia spezzettato e in forma di scorsiva. (45)

È quindi uno stile mosso, che segue le dinamiche argomentative, e si conforma al farsi del pensiero e al suo articolarsi, in maniera salda e solida — come avevano rivelato anche il Del Lungo e Favaro: la prosa di Galileo rappresenta infatti “nella storia della lingua nostra il pieno possesso che il pensiero prende della parola” (ix).

Per quanto riguarda il lessico, ancora Giovine, rileggendo e confrontando note critiche e testi, spiega che “le censure galileiane stanno a testimoniare il culto e la competenza dell'autore in fatto di lessico” (53) e come per lui la parola sia “un elemento essenziale e attivo nello stile dello scrittore” (49). Dello stesso avviso il Chiari: “l'attenzione è costante alle parole e alle locuzioni” (xv). Spongano mette al contrario in rilievo come “in Galileo non la parola, né la frase o la battuta” segnano i motivi dominanti del discorso, “ma il periodo, e più del periodo la pagina, e più della pagina l'intero svolgimento di un'argomentazione” (107-8). Gli fa eco Geymonat che spiega come “l'unità di misura dell'arte” sia “per Galileo non la frase o il concetto, ma la pagina, il quadro vivo e completo” (200).

A una attenta lettura degli interventi critici più puntuali, si comprende come Galileo abbia in effetti investito sul lessico una parte importante della sua attività di scrittura. Giovine ci dice, ad esempio, quanto Galileo aborrisse i termini generici. Egli ricerca l'efficacia dello scrivere bene e chiaro, perché intimamente legato al tentativo di pensare chiaramente e di comunicare chiaramente. L'intento epistemologico e pedagogico si fa tutt'uno con una precisa scelta stilistica. Sulla scelta della lingua italiana i critici sono tutti d'accordo nel sottolinearne l'intento divulgativo e d'istruzione: “Galileo scrive chiaro per la stessa ragione per cui scrive in

volgare: perché vuol essere capito da tutti e non dai soli iniziati, in quanto non è la singola, sebbene mirabile scoperta, che egli vuol bandire, ma soprattutto il nuovo ‘metodo’” (Bosco 165).

Importante poi l'annotazione del Caretti che sottolinea come Galileo preferisse, in fatto di lessico, non tanto seguire la moda secentesca di coniare parole nuove, quanto di dare una connotazione tecnica particolare a vocaboli di uso comune: “Galileo operava a favore di un arricchimento semantico, esattamente calcolato, del lessico scientifico e nello stesso tempo evitava l'irruzione caotica di termini nuovi, l'orgia barocca del verbalismo ad oltranza” (Caretti 116).

Il lavoro critico più ricco e articolato a riguardo è probabilmente quello di Maria Luisa Altieri-Biagi: *Galileo e la terminologia tecnico-scientifica* che ci spiega proprio questa “inibizione” galileiana all'uso di termini tecnici: “si sa che non fu Galileo a battezzare gli strumenti da lui inventati e perfezionati” (37). “A spiegare questo ritegno di Galileo dovremo prima di tutto ricordare la sua personale, istintiva antipatia per ogni ‘vestigetti di pedanteria’ (*Opere* 9, 132), il suo amore tutto toscano per la lingua italiana che può dire tutto con efficacia” (38). La sua resistenza ovviamente è motivata anche da ragioni di ordine retorico e argomentativo: “è ben consapevole che i suoi avversari ‘si attaccano alle parole’ per criticare le sue opere” (39). Nel *Saggiajore* Galileo “rinuncia volentieri ad un'altra sua espressione ad evitare che il Sarsi vi si attacchi ‘non avendo altro dove attaccarsi’” (40).

Il lavoro della Altieri-Biagi è inoltre importante perché in ogni sua valutazione di carattere stilistico e terminologico, non perde mai di vista quegli “elementi storico-culturali che *derono* essere valutati perché entrano in composizione con la sensibilità di Galileo, con il suo gusto, con la sua individualità di scrittore.” (1965 20) In qualsiasi considerazione letteraria va incorporato il mondo storico-culturale che motiva e informa quelle scelte di scrittura e di stile:

L'atteggiamento di Galileo nei confronti della terminologia meccanica empirica, oltre ad essere determinato da una esigenza stilistica personale, ha certamente ragioni e giustificazioni storiche profonde. Con le opere di Galileo si realizza praticamente quell'approfondimento teorico della meccanica pratica e quella sua trasformazione in scienza che era esigenza fortemente sentita nell'ambiente culturale del Cinquecento e del Seicento, in Italia e fuori d'Italia. (Altieri-Biagi, 1965 13)

Da non trascurare inoltre la rilevanza del pubblico a cui Galileo andava rivolgendosi: “L'impegno di Galileo è non meno letterario che scientifico: la ‘chiarezza’ ma anche ‘l'energia’ e la ‘grazia’ delle sue opere sono i suoi mezzi di propaganda culturale, proprio perché questa propaganda si svolge ad alto livello” (18).

Un discorso a parte dovrebbe essere fatto sull'influenza che "lo stile di Galileo ha esercitato su quello dei suoi seguaci, cioè su quella che ormai s'usa chiamare la 'prosa scientifica' del Seicento" (Caretti 120). Il modello galileiano, secondo il Caretti, è stato in effetti ben presto disatteso dai vari Castelli, Cavalieri, Torricelli, Viviani, Redi, a causa del

sempre più sensibile divorzio tra letteratura, fra forma espressiva e osservazione tecnica [...]. Con i galileiani [...] la prosa in loro sempre lucida, precisa e misurata secondo l'esempio galileiano, tende tuttavia a inaridirsi talvolta in un discorso tecnico troppo angustamente minuzioso e aridamente specialistico, oppure, all'opposto scivola oziosamente verso compiacimenti indulgi letterari. (121)

La divaricazione delle aree disciplinari in campo scientifico, che tra '600 e '700 diventò sempre più visibile e istituzionalizzata, non poteva non lasciare da parte la lezione stilistica del Galilei, che in questo senso rimane "accidente" storico isolato. La prosa scientifica per il suo farsi sempre più tecnica, precisa e per un aumentare del proprio registro denotativo, perde la freschezza, la veemenza dialettica e il colore della prosa che in Galilei aveva avuto; la letteratura, d'altro canto, sempre più distante dalla precisione e dalla razionalità propria della scienza, della lezione galileiana riusciva a ritenerne poco o niente e, come suggeriscono Del Lungo e Favaro, "avvenne che gli influssi della scienza sulla lingua mancarono in Italia d'effetto" (x).

4. Rinascimento o barocco?

Aprendo il discorso su una possibile distribuzione in senso tassonomico della prosa di Galileo, ci rendiamo conto subito del limite culturale e critico di tale operazione che vuole confinare a una pronuncia manualistica, limitata e limitante, una figura tanto complessa e tanto articolata, che si pone come ponte fra culture, epoche e mutamenti storico-intellettuali. Numerosi sono stati gli interventi che hanno cercato di definire e confinare Galileo a una determinata epoca storica, a un gusto e a una sensibilità ora cinquecentesca ora barocca. Luporini, ad esempio, fa suo il giudizio del Croce (452): "che Galileo scrittore sia da riportarsi per i suoi presupposti di gusto e di educazione letteraria, per le sue scelte e l'indirizzo che è al fondo, alla tradizione 'cinquecentesca e toscana' ci sembra giudizio ormai assodato e difficilmente modificabile" (ix). "Allo spirito rinascimentale—spiega Caretti—Galileo si ricollega [...] per l'unità [...] tra pensiero speculativo ed espressione letteraria, tra contenuto etico-filosofico e stile di scrittura" (11).

Si è parlato spesso di “classicità” di Galileo, “che è cosa ben diversa dal classicismo, se non opposta; ed è armonia fra pensiero e sentimento; temperamento della passione con la disciplina; conciliazione tra la violenza ispiratrice e il freno dell’arte” (Chiari 372)⁸. “De Sanctis [...] ragionò dello stile galileiano come di uno stile antitetico a quello barocco, cioè come di uno ‘stile tutto cose e tutto pensiero, scevro di ogni maniera’” (Caretti 110). “Prosa classica per eccellenza e quindi tutt’altro che barocca” (Chiari 371).

Carlo Calcaterra parla di Galileo come esempio tipico di quello che lui definisce *l’antibarocco*, che “è il sentire e l’avvertire quella sofisticazione, il provarne disagio come di forma speciosa e il tendere a una posizione spirituale più logica e naturale” (188). Spongano sostiene allo stesso modo che la resistenza al secentismo da parte di Galilei è una necessità imposta dal nuovo metodo, dall’atteggiamento mentale richiesto dalla nuova considerazione delle cose e del mondo, dal nuovo sguardo verso la realtà prerequisito della nuova scienza (Spongano 116). “La prosa del Seicento [...] è tutta retoricissima e infetta di lenocinio; quella di Galileo interamente aliena dal Pornato, è pura purissima di ogni civetteria” (Spongano 113). Spongano, contrariamente a Luporini, crede che sia comunque “fallace ricollegare Galileo al resto della prosa toscana cinquecentesca, che quel che appare il medesimo nella misura, riesce tutto diverso e quasi il contrario nei risultati e negli effetti veri dell’arte: altra riprova che il gusto di Galileo fu tutto diverso e niente guidato da quello del secolo” (109). Per Spongano, si è già detto, Galileo rappresenta una eccezione nel panorama del suo tempo, non ascrivibile a nessuno dei due secoli, termine medio di un passaggio evolutivo, ma incapace di rappresentare se non se stesso e quindi “interamente nativo;” “un solitario, quasi un isolato, uno scrittore inimitabile” (Bertoni 178). Chi ricollega le sue pagine “a quelle della migliore prosa toscana del Rinascimento [...] dice cosa genericamente vera, ma priva di specifico fondamento. Il legame è apparente, ed è piuttosto una coincidenza lontana che un legame. Non la tradizione ma il proprio genio condusse Galileo alla scoperta della sua prosa e ne fece un classico” (Spongano 96).

Se ci spostiamo ora sull’altro versante della contesa, è certamente il Colapietra lo studioso che sembra insistere con più convinzione sul barocco galileiano: “non so perché si voglia con tanta insistenza isolare ed appartare Galileo, quando egli, proprio per essere il più vivo e attivo e dinamico degli scrittori del primo Seicento, fu sua la vita letteraria dell’epoca” (578). Bisogna però “intendersi sul ‘tipo’ di secentismo galileiano [...] egli preferisce un barocco fastoso e monumentale ricco di pathos trabocante e talora incomposto, pieno di concitato movimento” (570). È

soprattutto nelle lettere ai “superiori” che assistiamo a:

quello stile ampolloso e delirante, caratteristicamente secentesco... intervengono vere e proprie storture, cariche non solo d’insincerità, ma grottesche, enfatiche sino al ridicolo, in violento contrasto con lo stile signorilmente laudativo, ma riservato e discreto che Galileo sapeva anche mirabilmente usare nella corrispondenza con personaggi ragguardevoli, quali Marco Weiser [...]. Questo significa che egli non sfuggiva dai modi tumultuosi e pirotecnicci dell’epoca [...]. Si vedano per esempio le tre lettere gratulatorie al granduca Cosimo (23 luglio 1610) ed al cardinale Francesco Barberini (19 settembre e 9 ottobre 1623). (Colapietra 570)⁹

Anche il *De motu* rientra in una “diffusa tonalità di sensibilità barocca” (574) mentre talune prove giovanili testimoniano addirittura preferenze estetiche per il “meraviglioso fantastico e per l’orrido di maniera e d’effetto teatrale” che anticipano “alcuni dei più interessanti aspetti della letteratura e delle arti figurative del secolo successivo, armoniosamente inquadrandosi in quell’insieme di schietto gusto barocco che Galileo nutriva fortemente e che coltivava con industre audacia” (Colapietra 567-68). A proposito il Varanini propone il rovesciamento di un naturale percorso storico-evolutivo chiedendo il confronto fra le opere del periodo padovano come la *Difesa contro alle columni et imposture di Baldessar Capra* (1607) che sembrano “risentire più da vicino del gusto secentista” (96) e quelle del periodo toscano, più tarde “nelle quali il secentismo si riduce a elementi veramente ed esclusivamente estrinseci. Probabilmente la tradizione toscana, refrattaria al secentismo, fa sentire più e meglio il suo peso condizionante” (97).

Un altro studioso che ha iscritto Galileo nell’ambito di un gusto barocco è Marzot. Per Marzot Galileo è il “Seicento rinsavito” un Seicento che ha serbato una “piacevole serenità per fare più lieve la scienza e rompere l’aria chiusa delle accademie e delle tradizioni artificiose” (686). Barocco in Galileo è il riso interiore della sua prosa: “questo riso noi diremmo barocco: lirico, oratorio, letterario e in tal caso studiatamente ironizzato” (Marzot 1954 688).

Il gusto per il paradosso, tipico presso i galileiani, è poi “un modo di divertimento, che dal piano del puro speculare passava su quello della fantasia barocca.” “Barocco è anche il concetto galileiano dell’*infinito* e dell’*uno*, percorrendo la metamorfosi di passaggio dall’uno all’altro: ‘Perché doviamo sentir repugnanza..., mentre, cercando l’infinito ne i numeri, andiamo a concluderlo nell’uno? ... (*Opere* 8, 85)’” (Marzot 1955 45). Barocco è poi l’interesse per le cose minime, minute, che si affianca al sentimento poetico per il grandioso (Marzot 47). La natura come viene qui concepita

“diviene proprio un vasto e pur minuzioso congegno barocco in azione, un intreccio di forze repellenti e simpatizzanti, con effetti paradossali.” Un caso esemplare è il magnetismo (Marzot 1955 49)¹⁰.

Chi invece interpreta Galileo come un ponte storico e di pensiero fra i due secoli è il Caretti, per il quale Galileo “non è isolato rispetto al Seicento, anzi ne è testimone altissimo, ma del Seicento che ha condotto innanzi, nel pensiero e nello stile, la grande eredità rinascimentale, nel nome della nuova scienza e della chiarezza e concretezza espressive, e che si è perciò dialetticamente opposto all’altro Seicento, quello vacuo e scenografico” (119). Caretti spiega che “con la sua solida e consapevole revisione linguistica e stilistica” Galileo ha compiuto quella “preziosa saldatura tra la migliore e più vitale tradizione cinquecentesca e la moderna prosa italiana, evitando da un lato il ludico sperpero barocco e dall’altro una ribellione tanto ardita quanto pericolosamente infruttuosa” (117). “Ricorre alle forme del barocchismo secentesco solo quando intende motteggiare le storture altrui e quindi introdurre nella prosa, con sottesa malizia, la deformazione grottesca dell’avversario. Come quando ironicamente finge di apprezzare la inventiva poetica con cui Orazio Grassi ha illegiadrito di figure barocche il suo ragionamento sull’orbe delle comete” (120).

Per cercare di fare chiarezza sulla questione, è forse utile cambiare prospettiva critica e farsi aiutare da quelle analisi, più o meno recenti, che non trascurano, come già detto, l’orizzonte storico-culturale e le determinanti intellettuali che hanno costituito questi universi di pensiero e di espressione. Riguardo a una possibile prosa barocca in Galileo, l’Altieri-Biagi sposta completamente il problema, azzerandone la rilevanza:

Gli scienziati del periodo barocco non baroccheggiano (*quando scrivono opere scientifiche*), gli scienziati del primo Settecento non arcadeggiano, e quelli di centro e fine-Settecento non sono investiti dalle raffiche di libertarismo linguistico che investono i loro contemporanei nel settore artistico-letterario. (1978 117)

La ragione risiede nella determinazione di Galileo di ancorare a una “*langue*” scientifica la propria prosa.

Lo scienziato quando (insieme al paradigma) rifiuta un “codice” specialistico, e accetta il rischio di una lingua non esoterica, non cerca però la soluzione nello stato tumultuoso della sperimentazione linguistico-letteraria a lui contemporanea; ma si rifa, scartando l’“avanguardia” di turno, ad una situazione linguistica assestata, già solidamente istituzionalizzata: tale da garantire, con la sua stabilità e con il suo prestigio, le esigenze di referenzialità e di dignità implicite in ogni comunicazione scientifica. (Altieri-Biagi 1978 117)

È una lingua nuova, *inedita* e allo stesso tempo è una lingua, per le ragioni suddette, *ancorata alla tradizione*. È, in breve, una lingua che si divarica seguendo una *terza via*. Per questo rimane di difficile classificazione. Galileo non è uomo alieno al suo tempo. Vive una epoca di transizione e di tumulto. Sicuramente condivide con entrambi i secoli in cui opera stilemi, strutture di pensiero, modi e gusti, ma si vede costretto dalla sua impresa e dal suo abito mentale a costruire una prosa che viene a definire un percorso separato dal flusso principale dello sviluppo delle lettere nazionali. È nel giusto quindi il Luporini quando dice che “in qualche modo già prelude, di lontano, all’illuminismo” (xiii).

5. Letteratura e scienza

Molta della critica tradizionale ha spesso patito, a nostro avviso, una implicita separazione dell’ambito scientifico e di quello letterario nelle considerazioni che riguardano Galileo, e hanno spesso valutato la prosa del matematico pisano in maniera sciollegata dalla storia dell’impresa epistemologica a cui si legava. Chiari, ad esempio, distingue i due ambiti disciplinari ponendo una chiara dicotomia tra le due attività, chiedendosi quale importanza possa avere “Galileo letterato di fronte a Galileo filosofo, matematico, fisico, astronomo sommo?” E la risposta è lapidaria: “piuttosto scarso; pochi o brevi o frammentari o incompiuti e, si può dire, tutti giovanili come sono; piuttosto scarso poi, rispetto a quel molto che suggeriscono ben altri scritti galileiani e ben altre opere galileiane che riguardano la storia del pensiero e della scienza” (352-53 corsivo mio). Nessuna confusione quindi fra letteratura e scienza: si pongono *ab ovo* come separati. Il Chiari proietta retroattivamente un movimento teorico che si è stabilizzato fra sette-ottocento a un periodo a cavallo fra ‘500 e ‘600 quando ancora fra discipline filosofiche, scientifiche e letterarie le distinzioni erano solo di grado. Anche nelle lezioni dantesche, sempre per il Chiari, “Galileo si attiene strettamente alla scienza, e sa non sconfinare nella letteratura” (359).

L’Altieri-Biagi ricorda invece che “specialmente in periodi di scienza rivoluzionaria [...] i due tipi di scrittura sono caratterizzati non da una *opposizione* di funzione linguistica, ma da una *diversa dominanza* delle stesse funzioni.” (1978 116) L’Altieri-Biagi sposta verso il versante della scienza la lettura della prosa galileiana:

quando si è parlato di singoli scienziati, in Italia, l’intento è *quasi sempre* stato quello di riscattarli alla “bella” letteratura, e il metodo è stato quello di valutare le loro scelte linguistiche e stilistiche in rapporto all’istituto della *lingua letteraria*. Abbiamo avuto così le definizioni di un Galileo

rinascimentale [...] di un Redi che scrive “bene” o “male” a seconda del gusto dei critici (116).

Questo guardare la costruzione galileiana ancora una volta dal punto di vista dell’impresa scientifica sottostante chiarisce molto meglio le scelte di lingua, di stile, di genere e le riorchestra coerentemente con un orizzonte di pensiero fortemente unitario. Agisce qui quel *ménage a trois* invocato da Italo Calvino, in cui scienza, filosofia e letteratura si saldano insieme in una visione complessiva del mondo (193). In un contesto conoscitivo-culturale di rivolgimenti e critica cosmologici è allora evidente che in sede stilistica, come abbiamo già accennato:

l’adozione del volgare è dichiaratamente antagonista al latino della scienza di livello accademico; il tipo di volgare (letterario-bembesco) è antagonistico a quello della produzione tecnico-scientifica di livello “meccanico”-empirico; la terminologia drasticamente semplificata, e comunque sempre accuratamente risemantizzata, è antagonista alla terminologia peripatetica, macchinosa e ormai scissa da referenti palpabili; i generi privilegiati (il discorso, la lettere, il dialogo...) sono antagonisti al trattato di tradizione aristotelica. (Altieri-Biagi, *Forme* 896-97)

Un altro contributo critico importante nella prospettiva da noi considerata è quello di Andrea Battistini, che proprio recuperando le ragioni dialettiche, retoriche e argomentative che hanno spinto e diretto Galileo nella sua impresa rivoluzionaria, riesce a sanare una divaricazione della critica che da una parte aveva ipostatizzato la chiarezza galileiana “non già come specifica strategia del discorso scientifico, ma ora come eredità della classica prosa rinascimentale (v. Del Lungo-Favarro e Chiari), ora come vocazione istintiva e innata in Galileo (v. Spongano), ora come riflesso dell’amore dei toscani per il decoro e l’armonia” (v. Sapegno), dall’altra il linguaggio “estroso fatto discendere o dal gusto barocco (v. Colapietra e Marzot 1955), o, ancora, dalla predisposizione tutta toscana per il motteggio (v. Chiari)” (Battistini 295).

Battistini partendo dalle considerazione e dagli studi di Feyerabend, Koyré, Koestler (v. Feyerabend, Koyré e Koestler) ricostruisce il profilo storico della disputa galileiana in difesa delle tesi di Copernico, e la struttura argomentativa delle sue tesi inficiate da “una presentazione tendenziosa dei risultati e con abili mezzi di occultamento” resa necessaria dalla non immediata evidenza sensibile della tesi e non provabile con dimostrazioni matematiche:

soltanto con audaci “colpi di mano” si poteva fare avanzare il progresso in un periodo in cui, non esistendo alcuna prova inoppugnabile che con-

fortasse le idee copernicane, l'unica cosa da farsi era mantenerle vive e attuali con espedienti della retorica, sorretti dalla fiducia che... le generazioni future avrebbero saputo trovarne le ragioni necessarie. (Battistini 292-93)

Per tanto “lo stile di Galileo è condizionato in proporzioni non trascurabili dalle leggi della retorica” (Battistini 298). Se si parte da questo presupposto teorico, l’analisi delle strategie argomentative, della scelta della lingua, del genere utilizzati da Galileo si ricostruiscono all’interno di un intento unitario e coerente. Gli strumenti retorici e stilistici sono sempre funzione di un intento persuasivo. Ad esempio “la *dispositio* distesa e riposata è particolarmente rilevante, non solo perché è un pensatore che preferisce più che la scelta, il cumulo delle prove, ma anche perché le molte esperienze descritte, simili tra loro, hanno la funzione retorica di familiarizzare il lettore con i principi della nuova fisica, spesso contraria al senso comune” (Battistini 328). Presente inoltre un’ironia lessicale impostata soprattutto sul verbo (300), e un’insistenza di “immagini condotte sino alle estreme conseguenze” che “non riflettono l’adesione agli imperativi del barocco, ma ... sono fenomeni caricaturali, parodistici, ludici ammiccamenti” (309). Concordemente Muscetta sottolinea che “non bastano le metafore barocche di cui si vale Galileo per farne uno scrittore barocco...” la metafora, così come viene usata da Galileo non appartiene alla pompa dell’ingegno e a manifestazioni del meraviglioso, ma è una “concessione provvisoria per accettare il terreno dell’avversario, e combatterlo anche su quel terreno” (165). Infatti Galileo metaforeggia “per liberarsi dal gusto barocco della metafora. Vuole opporsi a un pensare in barocco che egli rifiuta, a cervelli barocchi che egli deride” (166).

La pagina di Galileo si popola così di figure “protagoniste di aneddoti mai meramente descrittivi, ma esposti a intenti stranianti” e questi diventano anche ossequio a “un genere letterario che propriamente non è quello della dissertazione scientifica, bensì quello della satira” (313-14). Si parla in questo senso di “commedia filosofica:” “lo scrittore ha [...] bisogno dello spazio reale di un salotto veneziano, di personaggi che arrivino in gondola all’appuntamento e che — fra un atto e l’altro — passino il tempo a riflettere sul già detto o a prepararsi per la ‘giornata’ seguente” (Altieri Biagi, 1983 148). Ancora una volta la scelta del genere è ancorata allo spirito polemico che anima la trattazione, questa soluzione infatti “gli permette di aumentare la tensione dialettica, di sfogare la sua vena polemica, di realizzare in proprio quel gusto scenico che l’ammiratore di Ruzzante (e Ariosto) aveva coltivato attraverso la lettura” (Altieri Biagi, 1985 148). Il dialogo è uno strumento a un tempo di straordinaria forza letteraria, ma

anche il solo che possa rendere appieno il processo di costruzione dell'impresa scientifica galileiana:

il *dialogo* consente il recupero del processo euristico che precede le conclusioni. Esso è dunque il “genere” che più si raccomanda come correlativo formale di una scienza che privilegia il momento della ricerca su quello della scoperta, e quindi il momento della discussione su quello dell’acquisizione. (149)

Da questa serie di interventi, particolarmente concordi e convincenti, ci viene la tentazione di avanzare una ipotesi non priva di fascino, e che viene ripresa anche da Battistini nel suo recente *Galileo e i gesuiti*. Al di là di ogni possibile categorizzazione all’interno di un vago spirito “barocco,” il ‘600 ha visto soprattutto il sorgere di quella che è stata definita come “soggettività moderna” e la costituzione di un nuovo genere di scrittura animato da elementi ironico-parodistici, da maschere e da un plurilinguismo “carnevalesco” in senso bachtiniano: il romanzo. Se altre tradizioni letterarie europee avevano dato vita in proposito ad alcuni esempi celebri, come il *Chisciotte* o il *Gargantua*, in Italia manca un simile apporto. Potremmo dire che proprio in Galileo convergono nella cultura italiana i presupposti storici, letterari, di cultura e gli elementi formali che altrove avrebbero contribuito a costruire un dispositivo narrativo di carattere romanzesco: la dissoluzione di una cosmologia unitaria, un plurilinguismo che attraversa strati sociali, generi e convenzioni retoriche, la maschera, l’intento ironico-parodistico, la struttura dialogica del racconto. Come ricorda Battistini l’aspetto euristico del nuovo metodo della scienza moderna somiglia inoltre “alle procedure narrative del romanzo” (2000 1), e “al pari del romanzo, la ricerca scientifica coltiva il dialogismo e il confronto” (5). Quello che manca in Galileo è forse la riflessione sul proprio atto di scrittura, una metanarrazione compiuta. O anche una vera e propria lacerazione dell’uomo e dell’eroe moderno: “i contorcimenti dell’introspezione, il gusto della lacerazione spirituale, il dissidio con la realtà circostante, il rifiuto ad aprirsi in piena confidenza con la natura, la stessa difficoltà a dominarne le forme” (Geymonat-Brunetti 189); cose contrarie allo spirito galileiano e esitazioni che non poteva permettersi data l’impresa rivoluzionaria che stava costruendo. Al di là del fatto di essere una ipotesi certamente suggestiva ma di verifica difficile se non impossibile, ci sembra che questa possibile chiave di lettura contribuisca comunque ad sostenere come Galileo aprisse le porte a una nuova sensibilità intellettuale e di scrittura, senza però poterne esprimere compiutamente gli sviluppi che ebbero in pieno Seicento. Galileo chiude ad un tempo il Cinquecento e apre le

porte alla modernità, senza però riuscire a farne compiutamente parte, ancorché sullo scaffale della sua biblioteca risuoni rumorosa la risata ironica del *Chisciotte*.

University of Cambridge – St John's College

NOTE

¹Non concordano a questo proposito Del Lungo e Favaro: “Oseremo dire che letterato, nel senso speciale della parola, Galileo non fu” (v).

²Fonte si intende in senso ampio, nella considerazione di Bachtin, come “ulteriore sviluppo creativo della parola altrui (più esattamente semialtrui) in un nuovo contesto e in nuove condizioni” (155).

³*Le opere di Galileo Galilei. Prima edizione completa condotta sugli autentici manoscritti palatini e dedicata a S.A.I.E. Leopoldo II. Granduca Di Toscana.* Tomo XV. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 1856, p. 363.

⁴Vedi ad esempio il Chiari: “pare che il Galileo avesse a mente *quasi tutto il Petrarcha*” (xii). Riprende in particolare il Viviani, *Racconto istorico*, in *Opere di Galileo Galilei*. Firenze: Barbera, 1938, vol. xix, p. 627.

⁵“Ruzzante è il primo che, messosi sulla faccia la maschera adusta, bitorzoluta ed ispida d'un villanaccio, abbia saputo dare spesso agli spettatori una perfetta illusione di persona vera. Non rifiuta il materiale accumulato dalla tradizione carnevalesca, ma con lo studio della realtà lo rinnova e rimuta tutto quanto” (Loverini 391).

⁶Vedi la lettera del 16 giugno 1612 a Paolo Gualdo (*Opere* 11, 327); lettera del 23 giugno 1612 a Giuliano de' Medici (*Ivi*, 335) e soprattutto quanto dice nella *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti* (*Opere* 5, 189).

⁷Di netto segno contrario invece l'opinione di Colapietra: “è frammentario nel gusto della scelta dei vocaboli” (566).

⁸Un parallelo con le arti figurative viene proposto da Di Pino: “nella prosa di Galileo veramente si ritrova, potenziata dal Rinascimento, la lineatura del Brunelleschi: il senso di quelle prospettive profonde e insieme evidenti, le ripetizioni cadenzate: l'anima, insomma, di quella che fu — fino a Michelangelo — la misura inventiva dei Toscani” (223).

⁹“Tuttavia queste poche frasi di ceremoniale e d'occasione non c'ingannano: sappiamo che sono retaggio del secolo, e intuiamo che dietro ad esse l'anima dello scrittore è rimasta altera e consapevole della propria superiorità” (Giovine 75).

¹⁰Marzot continua: “Tutte le variazioni dal vero al falso e dal falso al vero nell'opera del Galileo riguardano la psicologia e il gusto del barocco quando, invece di presentarsi in forma logica e matematica, offrono il piacere della 'digressione curiosa', con la quale lo scienziato intende animare e mondanizzare la materia della scienza” (1955 59).

OPERE CITATE

Altieri-Biagi, Maria Luisa. *Galileo e la terminologia tecnico-scientifica*. Firenze: Olschki, 1965.

_____. "Lingua della scienza fra Sei e Settecento." In *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*. Atti del IX Congresso A.I.S.L.I.I. Palermo: Manfredi, 1978. 103-162.

_____. "Il 'Dialogo' come genere letterario nella produzione scientifica." *Giornate lincee indette in occasione del 350. Anniversario della pubblicazione del 'Dialogo sopra i massimi sistemi' di Galileo Galilei*. Roma: Accademia dei Lincei, 1983. 143-172.

_____. "Forme della comunicazione scientifica ." In *Letteratura italiana* . Diretta da A. Asor Rosa. Vol. 3. Torino: Einaudi, 1984. 891-947.

Alunni, Charles. "Codex naturae et Libro della natura chez Campanella et Galilee." *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 12.1 (1982). 189-239.

Anceschi, Luciano. *Gli specchi della poesia*, Torino: Einaudi, 1989.

Bachtin, M. *I osoby literatury i esteticki*. Moskva, 1975. Trad. italiana. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979.

Battistini, Andrea. "Gli 'aculei' ironici della lingua di Galileo." *Lettere italiane* 3 (1978). 289-332.

_____. *Galileo e i gesuiti*. Milano: Vita e pensiero, 2000.

Belloni, Antonio. "Il pensiero di Galileo sopra la natura e i modi dell'arte." *Giornale critico della letteratura italiana*. 103 (1934): 82-92.

Bertoni, G. *Lingua e pensiero*. Firenze: Olschki, 1932.

Calcaterra, Carlo. *Il Parnaso in rivolta*. Bologna: Il Mulino, 1961.

Calvino, Italo. *Saggi*. Milano: Mondadori, 1994.

Caretti, Lanfranco. "Galileo uomo di lettere." In *Studi di letteratura e di storia in memoria di Antonio Di Pietro*. Milano: Vita e Pensiero, 1977. 107-23.

Chiari, Alberto. "Galileo e le lettere italiane." *Nel terzo centenario della morte di Galileo Galilei*. Milano: Vita e pensiero, 1942. 351-381.

_____. "Prefazione." In *Galileo Galilei. Scritti letterari*. Ed. Alberto Chiari. Firenze: Le Monnier, 1970.

Colapietra, Raffaele. "Il pensiero estetico galileiano." *Belfagor* 11. 5 (1956). 557-569.

Contini, Gianfranco. *Ultimi esercizi ed elzeriri (1968-1987)*. Torino: Einaudi, 1989.

Croce, Benedetto. *Storia dell'età barocca in Italia*. Bari: Laterza, 1957.

De Sanctis, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Edizione Croce. Vol. II, Bari: Laterza, 1912.

Del Lungo, Isidoro e Favaro, Antonio. "Prefazione." In *Galileo Galilei. La prosa di Galileo per saggi criticamente disposti ad uso scolastico e di cultura da I. Del Lungo e A. Favaro*. Firenze: Sansoni, 1911. v-xii.

Della Terza, Dante. "Galileo, Man of Letters". In Carlo L. Golino (ed.) *Galileo Reappraised*. Berkeley-Los Angeles: U of California Press, 1966. 1-22.

Di Pino, Guido. "Letteratura e scienza in Italia nella prima metà del Seicento." In *Studi letterari. Miscellanea in onore di Emilio Santini*. Palermo: Manfredi, 1956.

Drake, Stillman. "Galileo's Language: Mathematics and Poetry in a New Science." *Yale French Review*, 49 (1973). 3-27

Falqui, Enrico. *Antologia della prosa scientifica italiana del '600*. Roma-Milano: Alpes, 1938.

Favaro, Antonio. *La libreria di Galileo Galilei descritta e illustrata*. Roma: Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1887.

Feyerabend, Paul K. *I problemi dell'empirismo*. Milano: Lampugnani Nigri, 1971.

Galilei, Galileo. *Le opere di Galileo Galilei*. Nuova ristampa della edizione nazionale. Direttore: Antonio Favaro. Firenze: Barbèra, 1968.

Geymonat, Ludovico e Franz Brunetti. "Galileo Galilei". *Storia della Letteratura Italiana. Il Seicento*. Ed. Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Vol. 5. Milano: Garzanti, 1988. 161-232.

Giovine, M. V. *Galilei scrittore*. Genova: Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1943.

Koestler, Arthur. *The Sleepwalkers. A History of Man's Changing Vision of the Universe*. Harmondsworth: Penguin, 1973.

Koyré, Alexandre. *Études galiléennes*. Vol. III. Paris: Hermann & Cie, 1939.

Lovarini, Emilio. *Studi sul Ruzzante e la letteratura parvana*. Padova: Editrice Antenore, 1965.

Luporini, Cesare. "Presentazione." In Galileo Galilei. *La prosa*. Ed. I. Del Lungo e A. Favaro. Firenze: Sansoni, 1967. vi-xviii.

Marzot, Giulio. "Variazioni barocche nella prosa di Galileo. I" *Convivium*, 6 (1954): 678-89.

_____. "Variazioni barocche nella prosa di Galileo. II" *Convivium* 1 (1955): 43-67.

Milani, Marisa. *Galileo Galilei e la letteratura parvana*. In Giovanni Santinello (a cura di). *Galileo e la cultura padovana*. Cedam: Padova, 1992. 179-202.

Musetta, Carlo. *Realismo, neorealismo, contorealismo*. Milano: Garzanti, 1976.

Panofsky, Erwin. "Galileo as a Critic of the Arts, Aesthetic Attitude and Scientific Thought." *Isis* 47 (1956). 3-15.

Redondi, Pietro. *Galileo eretico*. Torino: Einaudi, 1983.

Sapegno, Natalino. *Pagine di storia letteraria*. Palermo: Manfredi, 1960.

Skubic, Mitja. "La costruzione del periodo nella prosa italiana da Machiavelli a Galileo." *Stylistique, rhétorique et poétique dans les langues romanes*. Actes du XVIIe Cong. Internat. de Ling. & Philol. Romanes, VIII (Aix-en-Provence, 29 aout-3 sept. 1983). Ed. Jean-Claude Bouvier. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1986. 293-307

Spongano, Raffaele. *La prosa di Galileo e altri scritti*. Messina-Firenze: D'Anna, 1949.

Varanini, Giorgio. *Galileo critico e prosatore: Note e ricerche*. Verona: Fiorini & Ghidini, 1967.

Wlassics, Tibor. "La genesi della critica letteraria di Galileo". *Aevum* 3-4 (1972). 216-36.

DIEGO SBACCHI

POLIFEMO: VARIANTI DEL MITO DA OMERO A
MARINO

Il lettore dell'*Adone*, fra le innumerevoli sollecitazioni, richiami e citazioni letterarie che lo investono, si trova alle prese anche col mito degli amori di Polifemo, Galatea e Aci: siamo nel canto XIX, ottave 124-232. La lunga digressione mitologica è parte dei racconti che trattano le morti di giovani innamorati, nelle vicende dei quali è possibile vedere rispecchiata la storia dell'infelice Adone, che in questo caso viene rappresentato dall'amore tragicamente concluso di Aci ucciso per mano di Polifemo. Vero protagonista della rielaborazione mariniana del mito è quest'ultimo, cui il poeta dedica la sua attenzione e la sua sensibilità, grazie alle quali nel corso del racconto “la figura del mostro si trasforma e assume una dimensione psicologica umanissima. Questo perché nell'ottica mariniana, alla conclusione del poema, tutti i personaggi (tutte le forze in azione che rappresentano elementi della ‘parabola’ di Adone) sono accettati con pieno diritto di cittadinanza nel nuovo mondo di pace, ovvero di ritrovata armonia degli opposti”.¹ Marino dunque ricrea e adatta il mito ai propri scopi in modo da rendere ancora viva ed efficace una storia la cui origine si colloca agli inizi della tradizione letteraria occidentale.

L'*Odissea* è la prima opera che ci parla del ciclope e del suo incontro con Ulisse e, come è noto, in essa il mostro non viene presentato innamorato e afflitto dall'insuccesso sentimentale; ben altri sono il ricordo e l'immagine che di lui abbiamo dalla lettura del poema omerico. Successivamente la sua figura attrae l'attenzione dei commediografi, che ne ricavano un personaggio comico accentuandone i tratti rozzi, impacciati, violenti e affatto eleganti;² lo stesso dicasi per il trattamento che riceve dai tragediografi, che se ne servono nei drammi satireschi.³ Per affinità di struttura tra questi e i ditirambi,⁴ Polifemo diviene oggetto di trattazione anche da parte dei ditirambografi⁵ ed in questo ambito il mostro acquista una nuova immagine, innamorandosi della ninfa Galatea: Filoseno di Citera (435-380 a. C.) sembra essere stato il primo ad arricchire il mito della

figura femminile della Nereide, rispecchiando in esso le proprie vicende personali. Secondo la tradizione più accreditata, il poeta, alla corte di Dionigi di Siracusa, s'innamorò di una cortigiana di questo, amata anche dal tiranno stesso. È Ateneo⁶ ad informarci dei fatti, aggiungendo anche che per questa passione Filosseno fu imprigionato nelle cave, dove scrisse il suo ditirambo, mascherando Dionigi dietro il ciclope, la cortigiana contesta dietro Galatea e se stesso nei panni di Ulisse.⁷ Non essendoci pervenuto il ditirambo, dobbiamo attenerci a quanto l'epistola 121 di Sinesio di Cirene (370-413 d. C.) sembra riprendere da questo (Campbell 159). Ulisse si sarebbe proposto come intermediario tra Polifemo e Galatea, per aiutare il mostro a conquistare la sua amata in cambio della propria libertà, essendo infatti prigioniero del ciclope secondo la versione omerica del mito. Ignoriamo come il poeta abbia sciolto questa situazione, visto che la suddetta lettera non ci riporta il componimento per intero: sarebbe stato interessante sapere come Ulisse-Filosseno avesse aiutato il suo rivale in amore a conquistare la donna che anche lui amava e come nello stesso tempo avesse guadagnato la libertà.

Dopo i ditirambografi il mito è ancora fonte di ispirazione per i commediografi della commedia così detta di mezzo e nuova,⁸ fino ad arrivare ai poeti alessandrini: Teocrito (III a. C.) e Callimaco (320-280 a. C.).⁹ L'uno ha scritto due idilli, VI e XI, che parlano degli amori di Polifemo e Galatea; l'idillio VI tratta di un amore corrisposto, l'altro di un affetto non ricambiato. Callimaco invece, secondo la supposizione di Holland, potrebbe essere colui che ha introdotto nel racconto la figura di Aci.¹⁰ Questi due poeti ci danno la possibilità di ampliare ulteriormente il discorso, poiché dall'idillio VI di Teocrito sappiamo che esisteva una versione della favola secondo cui Galatea ricambiava l'amore del ciclope, come accade per esempio in Luciano (*Dialoghi degli dei marini*) e in Nonno di Panopoli (*Dionysiaci*) e l'aver menzionato Aci ci trascina quasi di peso alle *Metamorfosi* di Ovidio, il XIII libro in particolare, primo poema in cui è attestata la presenza di questa terza figura, che arricchisce e completa in modo tragico la vicenda di Polifemo innamorato. Vale la pena almeno ricordare che altro episodio famoso del ciclope nella letteratura latina è quello ricordato nel III libro dell'*Eneide*: il racconto funge da appendice a quello omerico, in quanto Enea ed il suo seguito s'imbattono nel greco Achimede, compagno di Ulisse abbandonato sull'isola dei ciclopi per dimenticanza nelle fasi concitate della fuga seguita all'accecamento. Lo stesso episodio viene raccontato di nuovo nel XIV libro delle *Metamorfosi*.

Quanto abbiamo detto ci permette di seguire le diverse fasi del mito che anche Marino utilizza nella sua opera: dal Polifemo omerico, feroce,

crudele, selvaggio, solo e isolato, si passa a quello innamorato di Filossoeno di Citera, che ce lo consegna invaghito di Galatea; con Teocrito i suoi caratteri ferini si addolciscono fino ad una immagine tipicamente bucolica. Successivo sviluppo è quello che Ovidio per primo attesta: la conquista di Galatea si complica ulteriormente per l'introduzione di Aci, giovane da lei amato, mentre continua a rifiutare e a disprezzare le offerte del ciclope, presentato da Ovidio con i tradizionali tratti di un essere selvatico e rozzo, brutto e goffo, repellente anche per avere un solo occhio. La vivacità che il mito ebbe nella tradizione letteraria italiana è testimoniata dalla ricca rassegna che ne fa Maria Teresa Acquaro Graziosi, che illustra quali autori e per quali fini si avvalsero di tale favola.

L'utilizzo che ne fa Marino si inquadra dunque all'interno di una tradizione secolare, che il poeta riceve soprattutto nelle forme codificate dalle *Metamorfosi* di Ovidio e dalla traduzione cinquecentesca dell'Anguillara e cui egli contribuisce con la sua originalità e novità. Protagonisti del suo racconto sono i soliti coinvolti nell'agonie d'amore, ovvero Polifemo, Galatea ed Aci; tradizionale la soluzione delle pene d'amore: Galatea ama Aci e ne viene ricambiata, non si cura invece delle offerte del ciclope che, alla vista dei due amanti, colto da folle gelosia, schiaccia Aci sotto un enorme masso e ne causa la trasformazione in fiume. Nuovo il particolare che questo fiume si getta nel mare dove in precedenza la ninfa aveva trovato scampo dall'ira di Polifemo, così che i due innamorati possano perpetuare e godersi il reciproco amore in un eterno abbraccio, che la versione ovidiana e la traduzione dell'Anguillara invece non contemplano. Basandosi su questa struttura, Marino crea qualcosa di nuovo, che dà al racconto esiti diversi rispetto a quelli tradizionali: l'inserzione della parte omerica del mito, cioè Ulisse e l'accecamento di Polifemo, consente al poeta di stabilire un rapporto di causa-effetto fra l'uccisione di Aci e la perdita della vista subita dal mostro che si configura come giusta punizione per la morte del giovane. In questo modo l'autore può concentrare la sua attenzione su quello che segue l'accecamento, le lunghe riflessioni del ciclope sulla sua condizione e sulle sue azioni, il suicidio e la metamorfosi in Mongibello. Se guardiamo indietro, possiamo facilmente verificare che la figura di Ulisse non era stata mai impiegata in questi termini: Filossoeno maschera se stesso nei panni dell'eroe greco, ma manca Aci nel suo racconto; in Ovidio Galatea riporta la profezia del vate Telemo in merito all'accecamento del mostro, ma senza alcuna connessione di causa-effetto tra questa e la morte di Aci. Le parole della fanciulla erano servite a mettere in rilievo l'ottusità caratteristica di Polifemo, che giocava sul significato di *rapēe*:

Telemus interea Siculam delatus ad Aetnen,
Telemus Eurymides, quem nulla fecellerat ales,
terribilem Polyphemon adit, "Lumen" que, "quod unum
fronte geris media, rapiet tibi" dixit "Ulixes".
Risit et "O vatum stolidissime, falleris," inquit;
"altera iam rapuit." [...]¹¹

Come chiarisce Bömer (416), ad un significato reale del verbo che indica una privazione effettiva della vista, il gigante ne fa corrispondere uno simbolico-erotico che lo stesso verbo poteva avere come termine tecnico della poesia d'amore latina, affermando di essere già accecato, ma dall'amore per la donna, non comprendendo dunque la gravità e la serietà della profezia. La traduzione dell'Anguillara, sebbene libera e creativa, ricalca quanto leggiamo nell'originale latino, che certo può aver fornito lo spunto per questo successivo sviluppo solo grazie al semplice accostamento fra la leggenda amorosa e quella omerica. Il passo in questione può aver inoltre suggerito una sequenza temporale, ovvero le vicende e l'accecamento raccontati da Omero sarebbero posteriori alla storia d'amore e alla morte di Aci, dato che il ciclope gode ancora della vista quando tenta di conquistare Galatea, se è vero che la vede amarsi con Aci che per questo uccide.

In Ovidio manca anche il lungo discorso del ciclope ormai cieco, parte che sembra costituire la vera novità mariniana: l'introduzione di Ulisse e della sua avventura ha infatti un precedente molto vicino da cui Marino può aver attinto. Nel 1603 a Parma, dalla stamperia di Erasmo Viotti, esce la *Galatea* di Pomponio Torelli, che introduce, sembra per primo, la novità di considerare l'accecamento di Polifemo compiuto da Ulisse come punizione per l'uccisione di Aci. La differenza fra i due autori è che in Torelli è Aci stesso che profetizza al suo assassino la prossima cecità, nell'Adone la profezia viene invece espressa da Galatea. Ecco il passo del Torelli che ci interessa¹²:

Frettolosa la man move a la rupe,
Che tenea sotto il miser Aci oppresso,
E la rivolse, come arida polve
Scherzando versa fanciullesca mano;
Ma in vece d'Aci nascer tosto un fiume
Vide, che l'onde sue limpide, e fresche
Mormorando nel mar vicino scorga;
Attonito, e confuso il rio Ciclope
Di vista tal restò contro sua voglia;
Ma tosto dentro chiuse
La meraviglia, e con sassi meschiando
La terra, intorbidar la chiara vista

Procurava del fiume, e le nascenti
Linfe privar del natural suo corso.¹³
Quando dal fondo del suo vago Rio
Sorse Aci grande assai più dell'usato,
Coronato di Persa i capei d'oro;
Tosto che'l vide Polifemo altiero,
Contro lui mosse impetuoso assalto,
Come a tenero ovil Orso adirato
Stimolato da fame indice guerra.
Con amaro sogghigno
Aci aspettò, che s'appressasse il mostro,
E co'l suo vivo argento
Lo sprezzò sì, ch'immobile, e tremante
Rimase, come chi per l'ossa il gelo
Correr si sente, e livide rimira
L'unghie, e non ha contra la febre scampo,
Con minaccioso guardo, e fiero viso,
Che l'ira havea de' suoi solor dipinto,
Tigre hircana gli disse, che d'humana
Scorza contro'l suo stil natura veste,
Degno non sei, ch'io le mie forze accampi
Per privarti di vita, che la morte
Porto è de le fatiche, e fin del pianto;
E la tua vita è più che morte amara;
Ch'ira nel ciel, nel mondo infamia merca:
Ben verrà zoppa, e tarda la vendetta,
E fia un'Heroe sua scorta,
Che vendicato d'impudiche nozze
L'indegno oltraggio, quel tuo lume solo,
Che sostien l'ampia fronte, quello stesso,
Che ti scorse a interromper le mie gioie,
Dolci, e honeste, con un pino acceso
A le tenebre oscure darà in preda.
Alhor ti sovrerà del mio Himeneo.
Quando per non risorger la tua vista
Tramonterà nel terrebrar d'un tizzo.
Ch'el vecchio Glauco, il qual presente scorge,
Ciò, che in molt'anni va volgendo il cielo,
M'affermò, che tu obrobrio de le selve
Vivrai, senza poter mirar la luce
Perché spregi colui, ch'irraggia il sole.
Qui fin pose al suo dire; e tosto al mare,
Con incredibil corso affrettò'l passo;
Né ben giunt'era a l'arenò solito,
Quando fin'al bel petto Galatea

Apparse fuori. Alhor tacquero i venti,
Si fer l'aer seren, l'onde tranquille.
Dolcemente s'accolsero, e nel seno
De l'amorosa Teti s'attuffaro.
Si riscosse il Ciclope, e da la vista
Non men trafitto, che dai detti offeso
Fece con spaventevole ruggito
Tremar il monte, e risonar le valli:
Fuggir le fere, e gli augelletti in vano
Solcaron l'aria dissipata intorno;
Che traboccano vennero al terreno,
E i caprari, e i bifulci impallidiro.

La figura di Aci, di solito relegata in secondo piano e strumentale alla struttura del racconto, acquista qui un ruolo centrale, mentre è il ciclope ad uscire di scena dopo aver sfogato il suo livore con le urla appena lette. Torelli è più interessato agli amori della ninfa e del giovane amante e su questi concentra la sua attenzione, Marino invece rivaluta, nobilita e dunque pone al centro dell'attenzione sua e del lettore il personaggio di Polifemo.

Difficile considerare come dato incontrovertibile la derivazione da Torelli di questa innovazione, ossia, lo ripetiamo, l'introduzione delle gesta di Ulisse in rapporto di causa-effetto con la morte di Aci; è possibile però, nelle differenze, notare ciò che sembra autorizzarlo e suggerirlo. Come già rilevato, la prima macroscopica diversità fra le due versioni sta nel soggetto che profetizza a Polifemo l'accecamento: Aci in Torelli, Galatea in Marino; questo comporta che nella tragedia del primo Galatea è già in mare trasformata in onda quando Aci-fiume si ricongiunge a lei, mentre nell'*Adone* è Galatea a raggiungere il fiume, immersendosi in mare dopo aver profetizzato. Interessante rilevare che anche questo episodio nel suo complesso sembra un debito contratto col Torelli, visto che, come accennato, nell'originale latino non si parla di un ricongiungimento a mo' di acquatico abbraccio far i due infelici amanti. Forse il Torelli a sua volta può aver tratto spunto dalla rielaborazione dell'Anguillara, che nella sua traduzione aggiunge il seguente particolare:

Da poi che fato son per tua mercede
(Mi disse) d'uom mortale perpetuo fiume,
Ti prego che lo stesso amore e fede
Tu serbi, Galatea, verso il mio nume.
Da poi ch'ognun l'ultime grazie diede,
Ascole entro al suo fonte il divin lume,
E mandò al mar le nove ondose some,
E d'Aci diè per sempre al fiume il nome. (XIII, 304)

Galatea dunque, secondo l'immaginazione poetica dell'Anguillara, racconta alla sua interlocutrice Scilla che Aci, già trasformato in fiume, si rivolge a lei per l'estremo saluto prima di tuffarsi in mare; questo ultimo incontro tra i due giovani può aver suggerito gli sviluppi di cui ci occupiamo.

Nell'opera di Torelli inoltre il mostro sfoga in modi parossistici la sua disperazione, mentre in Marino questa parte non compare, convogliandosi l'attenzione del poeta nel prosieguo del racconto, cioè l'accecamento, la successiva furia e poi il lungo monologo. Osserviamo più da vicino il testo dell'*Adone*: le ottave 146-148 sembrano riproporre, *mutatis mutandis*, la novità che troviamo in Torelli, interrompendosi però all'abbraccio marino di Galatea con Aci, espresso dall'ottava 148, vv. 7-8: "il salso in un col dolce umor confonde / e rimescola insieme onde con onde." Della rabbiosa reazione del ciclope, dovuta, oltre che alla profezia, alla vista di tale abbraccio, non si parla; l'ottava 149, però, che introduce le successive vicende di Polifemo originali dell'*Adone*, si apre con i seguenti versi (1-2): "Udiste, o Dei, del fiero il crudo sdegno, / non già quanto a seguir n'ebbe dapoi." Ci chiediamo quale sia "il crudo sdegno" udito dagli dei: nelle ottave precedenti infatti non c'è traccia, in quelle seguenti c'è sì sdegno, ma conseguente all'accecamento e alla constatazione della sua condizione. Sembra suggestivo, forse azzardato, ipotizzare che "il crudo sdegno" cui Marino si riferisce sia proprio quello che troviamo espresso alla fine della vicenda del mostro proposta da Torelli. Una considerazione ci incoraggia a tale conclusione: questo crudo sdegno già udito segue l'ascolto della profezia, pronunciata da Aci o Galatea poco importa; il punto è che, per quel che ci è dato sapere, la novità di Torelli ripresa e sviluppata poi da Marino consiste proprio nell'introduzione di tale profezia in bocca ad una delle parti in causa e dunque Marino con i suoi versi non può riferirsi ad opere di altri poeti, perché sarebbe un riferimento non pertinente: altrove nessuno dei due innamorati profetizza, dunque non c'è sdegno.

Considerazioni più generali sulla poetica di Torelli e di Marino sembrano poter giustificare questa *oppositio in imitando* mariniana; Guercio mostra il carattere marcatamente "politico" della produzione tragica torelliana, poiché sono espressi contenuti etico-morali propagandati e in linea con la Controriforma. ("Introduzione," Torelli, *Polidoro* VII-XXIX). La trama del racconto messo in scena prevede la sconfitta e la caduta di un potente e con esso la sconfitta della sua condotta di vita e della sua gestione delle cose terrene: a fronte di una figura tirannica, bruta e violenta, ispirata dalle passioni, si contrappone un mondo regolato dalla ragione e dalla giustizia, a sua volta sovrastato dal richiamo continuo dell'importanza ultima non della vita terrena, ma del regno ultramondano. Nel caso in

questione, netto è il contrasto fra le forze del bene e quelle del male: Galatea e Aci da una parte, Polifemo sul lato opposto, simbolo ed espressione della malvagità, della brutalità e della forza animalesca, contrapposte ad un modello di vita imperniato sulla pace, sulla tranquillità, sulla mansuetudine e sulla grazia. “[...] si tende a passare ad una pittura più disposta agli estremi, più ‘violenta’ ed ‘espressionista’ [...] ed insieme più ‘netta’, o ‘definitiva’, o, appunto, manichea, del fronteggiarsi di bene e male: gli stessi personaggi riescono, talvolta, più ‘monolitici’, più immediatamente concepiti in funzione di un manifesto che doveva riuscire il più chiaro, efficace ed evidente; personaggi che talvolta, ancora, tendono ad essere soprattutto (o solamente) espressione d’un’idea, d’una parte, d’un carattere eticamente o ideologicamente significativi (si pensi a Polifemo nella *Galatea*, che rappresenta nient’altro che una prepotente ed empia bestialità [...]]; e ancora, nelle opere successive alla prima, si affacciano sulle scene figure più visitosamente ed integralmente buone o malvage, distribuite su fronti, eticamente o politicamente, contrapposti in modo più deciso [...]]; nella *Galatea*, più significativamente e ampiamente, un solco profondissimo divide, in senso etico, il quadro delle *dramatis personae*, ovvero i ‘rei’ si sono moltiplicati di numero ed hanno acquisito spazi e importanza da protagonisti: da una parte sta il campo ‘negativo’, popolato da creature empie e irredente, quali l’animalesco brutale ciclope ed il machiavellico Satiro, dalla parimenti animalesca concupiscenza; dall’altra parte sta l’assai più ‘umana’ collettività di ninfe e pastori, la virtù, la squisita grazia e la gentilezza dei due innamorati, Aci e Galatea (che pure non sono certo, in questo senso, i soli antagonisti della coppia malvagia).” (ivi, XXIX-XXX).

Come da copione dunque, in Torelli sono il ciclope e la sua condotta di vita ad uscire sconfitti, non così invece in Marino, la cui visione del mondo non si rispecchia in dinamiche semplicisticamente manichee o pedagogico-morali imposte, o per lo meno ispirate, dal clima controriformistico. Nell’*Adone* anche Polifemo, il bruto e il malvagio per eccellenza, ha una possibilità di riscatto: anche a lui viene concesso di esprimere e manifestare i suoi sentimenti più profondi, le passioni che lo spingono all’azione, al di là di ogni schematismo moralistico. Afferma la sua umanità e la complessità psicologica che questa comporta, con le sue debolezze e le sue oscillazioni emotive, con gli errori alla fine scontati per intero. Marino, svelando tutto questo dell’uomo e non del mostro, invece di condannarlo lo offre alla conoscenza e alla comprensione del lettore, donde la straordinaria invenzione del suo lamento.

Nelle ottave che seguono la profezia, Ulisse acceca il mostro e questi si vendica uccidendo a sua volta altri greci, ottave 155-156, oltre quelli

sbranati quando ancora era fornito di vista; il particolare della strage di altri uomini dopo l'accecamento non si riscontra in Ovidio, siamo in *Metam.* XIV, 158-222, che riprende la vicenda di *Eneide* III, 588-691, né nella traduzione dell'Anguillara, ottave 59-81 del XIV libro¹⁴. In tali racconti Achemenide, lasciato solo col ciclope inferocito per la ferita infertagli, ricorda quando alcuni compagni erano stati fatti a pezzi, ma questo era accaduto all'arrivo dei greci nell'antro del mostro. La fantasia di Marino può essere stata sollecitata sia dalle parole dello sventurato Achemenide (*Metam.* XIV, 204-209; Anguillara XIV, ottave 76-77), sia dal macabro augurio profferito da Polifemo di potersi vendicare straziando altri uomini (*Metam.* XIV, 192-197; Anguillara XIV, ottave 71-73). Altro punto che sembra differire dalla versione classica del mito è l'ispezione del ciclope sulle proprie capre per scoprire i responsabili del suo dolore: nell'*Odissea* leggiamo che Ulisse e compagni si legano sotto gli animali (IX, 420-443), in Marino invece, ottava 160, sembra che i fuggitivi si siano vestiti da capre, fingendone ed imitandone i versi, come si risolvono di fare Norandino e i suoi compagni nell'episodio dell'orco dell'*Orlando Furioso* XVII, 54-55¹⁵.

La creatività di Marino si libera quindi nell'immaginare il monologo di Polifemo, il cui lungo discorso viene interrotto dalla voce narrante in modo da creare di fatto quattro interventi del mostro: nel primo (14 ottave, 169-182) si duole dell'accecamento rivolgendosi all'occhio, biasima se stesso per essere stato ingannato dall'eroe greco e si rammarica di poter essere anche oggetto di scherno da parte di Galatea. L'ottava 183 segna il passaggio del gigante su di una montagna, da dove parla per la seconda volta (16 ottave, 184-199): la cecità ne accresce la gelosia, perché gli fa “vedere” la ninfa in compagnia di qualcun altro (ottave 185-190). Inoltre non Ulisse è il responsabile dell'accecamento, bensì l'amore per Galatea e dunque a se stesso deve ascrivere la colpa delle sue sofferenze, poiché ha preteso più di quello che poteva sperare di ottenere (ottave 192-196). Nell'ottava 200 il ciclope si sposta ancora, questa volta su un promontorio che si affaccia sul mare, da dove percepisce che l'amata lo osserva dall'acqua e a lei si rivolge nel suo terzo intervento (15 ottave, 201-215). Polifemo spiega a Galatea che, sebbene cieco, il suo amore è ancora ben vivo e, per opposizione, se era stato odiato con la vista, dovrebbe essere amato ora che l'ha perduta (ottave 201-203); come prima aveva giustificato l'avere un occhio solo (ottava 141), allo stesso modo ora si paragona a divinità potenti ma appunto cieche: l'Erebo, la Morte, la Fortuna, la Notte, il Sonno, l'Amore (ottave 202-203). Al cospetto dell'amata ogni danno si tramuta in vantaggio, compresa la vista interna, ovvero il vivere di ricordi resi più pungenti per la menomazione fisica, con la quale però può godere le sembianze della

donna più intensamente perché non distratto da altro. Le ottave 216-217 costituiscono il terzo snodo, che conduce all'ultima parte del lungo discorso del mostro (12 ottave, 218-229): prima di uccidersi, si congeda dai suoi beni più cari, il bastone, il gregge e i cani, spera che Galatea lo aiuti almeno a morire e con una serie di paragoni fra le sue pene e gli Inferi sottolinea ancora una volta la sua immane sofferenza (ottave 227-229); le ottave 230-232 chiudono l'episodio¹⁶.

Si osservi che il dolore del ciclope è accresciuto dall'accecamento, causa a sua volta della vista interna, e dall'atteggiamento impietoso di Galatea, spesso messo in evidenza (ottave 193, 199, 201, 223-225). Da parte di Polifemo non c'è ripensamento, o pentimento, del suo folle gesto omicida: nell'ottava 209, vv. 5-6, qualifica "giusto" il sasso col quale ha schiacciato Aci e "torto" la sofferenza arrecatagli dal vedere lui e Galatea felici. Quanto il ciclope mette in luce in tutto il suo intervento è una risposta alla crudele certezza espressa dalla ninfa nell'ottava 146, vv. 7-8: "Non credo no, né fia mai ver, ch'un core / rozo e villano ingentilisca Amore.": anche lui è capace di amare e la profondità, la passionale violenza del sentimento sono ampiamente e opportunamente analizzate e offerte all'attenzione del lettore, così che possa rendersi conto della complessità umana e psicologica presenti in ognuno, al di là e a prescindere da facili e semplisticici schematismi. Viene infine trasformato in Mongibello: la palingenesi del mostro è ormai compiuta e lo scarto fra la posizione di partenza e il punto di arrivo è reso evidente dalle ottave 150 e 232. Nell'una si legge che "la giusta legge del destin non volse / ch'impunita n'andasse opra si rea" (vv. 5-6): Polifemo merita la punizione occorsagli sotto forma di accecamento; nell'altra ottava ricordata invece "Pianse Nettuno il padre, e'l crudo fato / mosse a pietà di quella ria sventura, / onde in un monticel fu trasformato, / lo qual ritiene ancor l'alta statura." (vv. 1-4). Anche l'esecrando mostro ha un padre, che piange la crudeltà del fato capitata al figlio: a posteriori, con tutti gli elementi del caso per poter valutare, Polifemo viene considerato vittima di un destino che sembra essersi accanito contro di lui per averlo reso protagonista di una sventura definibile "ria". Tanto è vero che anche lui, alla fine, viene rivalutato e in qualche modo ripagato con la metamorfosi in Mongibello appunto, che gli garantisce l'eternità del ricordo, proprio come alla sua vittima Aci e, in prospettiva, ad Adone.

In virtù di queste considerazioni, e accettando la derivazione torelliana di parte dell'episodio, sembra fondato poter affermare che attraverso Polifemo, personaggio negativo per eccellenza, il poeta vuole mostrare che l'amore è un sentimento che riesce ad espugnare il cuore di tutti, connotandosi secondo le caratteristiche di ciascuno. Il ciclope rappresenta la

forza bruta, la violenza, e il suo amore è altrettanto violento, distruttivo, letteralmente ormicida, ma non per questo ontologicamente inferiore, come testimonia la metamorfosi anche a lui concessa, come agli altri protagonisti dei racconti che precedono e seguono il suo. La trasformazione finale è frutto non di una conversione etico-morale, ma è la sanzione e il riconoscimento che anche il suo è amore e che anche la sua vicenda è parte della nuova società retta sull'armonia degli opposti. "Polifemo, il brutto, l'intruso della storia, è l'unico personaggio a morire d'amore in un poema d'amore. In lui c'è una coerenza che lega vita e morte, laddove negli altri racconti secondi la morte sopravviene come accidente fortuito": le parole del Cherchi¹⁷ sottolineano la differenza esistente tra le storie di Apollo e Giacinto e Bacco e Pampino che precedono e quelle di Calamo e Carpo ed Ero e Leandro che seguono¹⁸. Il divario viene accentuato una volta di più dalle ottave 233-234, passaggio dal mito in questione a quelli successivi, che Cherchi stesso ricorda:

Poi c'ha raccolto la favella il freno
la Dea feconda che perdé la figlia,
quella ch'alberga a l'Oceano in seno
in cotal guisa il ragionar ripiglia:
- Che torni il terra al fin ciò ch'è terreno,
esser certo non dee gran meraviglia.
Morte al corso mortal termine pose,
ultima linea de l'umane cose.

Chi lagrimar non vuol, né vuol dolersi,
ad oggetti immortali alzi il desio,
ch'i dolci frutti suoi tien sempre aspersi
d'amarissimo tosco il mondo río.
Di questo ho tanti esempi, e sì diversi,
che più che l'onde son del regno mio.
Se fia ch'a dirne alcun la lingua io sciolga,
non so ben qual mi lasci, o qual mi tolga. (ott. 233-234)

Il brutto ciclope appartiene alla terrestre fisicità, non all'etereo e sensuale mondo dei giovani belli e corrisposti nei loro sentimenti: è l'altra faccia della medaglia, ma non per questo lo si può dire meno innamorato degli altri; rappresenta l'uguaglianza del sentimento d'amore nella diversità delle sue manifestazioni. Il rilievo che Marino sceglie di dare alla vicenda del gigante che possiamo ormai definire umana, acquista ancora maggior evidenza se confrontato col trattamento riservato a questo stesso mito nelle *Rime boscherecce*, i cui ultimi ventiquattro sonetti sono appunto dedicati all'amore di Polifemo per Galatea. In questo caso la narrazione è molto più

vicina alla tradizione e la favola si conclude con la morte di Aci, senza nessuna rivalutazione del gigante.

Il confronto tra queste due opere di Marino, unitamente alla lettura della traduzione delle *Metamorfosi* dell'Anguillara e del *Polifemo* di Stigliani, ci permette di osservare un particolare. Nelle opere ricordate, *Adone* escluso, il canone della bellezza e la descrizione fisica di Galatea comprendono anche i suoi occhi, spesso menzionati: nelle *Rime boscherecce* si parla di loro nel sonetto 70, vv. 5-6; 71, v. 7; 72, vv. 10 e 14; 73, v. 7; 77, v. 10; 78, v. 10; 80, v. 13; 81, v. 7; 82, v. 9; 88, v. 13. Stigliani li chiama in causa nell'ottava 5, v. 7; 18, v. 7; 23, v. 5; 25, v. 2; 33, v. 7; 47, v. 4; nella traduzione dell'Anguillara se ne parla in ottava 258, vv. 1 e 3; 259, v. 1; 275, v. 5; 285, v. 6. Nell'*Adone* Marino sembra invece operare una scelta precisa: prima dell'accecamento del ciclope la menzione di questa parte del volto di Galatea è bandita, mentre, una volta che l'occhio del mostro è stato trafitto da Ulisse, ecco nominati gli occhi della ninfa, sempre messi in relazione all'accecamento di Polifemo: ottava 193, vv. 3-4; 194, v. 8; 198, vv. 7-8; 215, v. 3; 224, v. 6. Se dunque il poeta ha intenzionalmente operato questa scelta contenutistica, correlare lo sguardo della donna amata con la cecità dell'amante respinto, fisicamente accecato perché già reso cieco dall'amore che lo ha spinto ad uccidere, può forse esservi stato indotto da quanto può aver letto nei *Deiphosofisti* di Ateneo. Questi ci dice che Filossoeno di Citera, nel suo ditirambo, non aveva mai messo in bocca a Polifemo la lode degli occhi di Galatea per la premonizione della sua cecità; di lei si esaltavano altre doti, la carnagione chiara, i capelli color dell'oro, la bella voce¹⁹. Dell'opera di Ateneo esisteva una traduzione, opera di Natale Conti, edita a Venezia nel 1567 e l'autore greco era ampiamente conosciuto e sfruttato dagli enciclopedisti dell'epoca, segno che la sua opera, anche se in traduzione, godeva di ampia circolazione²⁰. Stabilire se Marino possa aver letto il passo di Ateneo prima ricordato sembra essere quanto meno impossibile; la diversa descrizione della fanciulla, nell'*Adone* e nelle *Rime*, si limita ad essere una constatazione: il poeta può aver deciso di trattare il particolare anatomico degli occhi nei modi esposti autonomamente e senza bisogno di un suggerimento esterno.

University of Toronto

NOTE

¹Vedi Guardiani, “Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro”, in *Lectura Marini* 329-330. Le pagine che seguono cercheranno di illustrare le implicazioni che il mito e la sua elaborazione mariniana assumono all'interno del nuovo mondo costruito dal poeta. La serietà filosofica del quale è illustrata da Guardiani,

La meravigliosa retorica dell'Adone: di particolare interesse per noi sono le pp. 52-59, che spiegano l'identificazione tra Cristo e Adone. “Se, dunque, la morte di Adone è la morte di Cristo, la metamorfosi del cuore del giovinetto non può che essere la resurrezione. Ora, se Adone-Cristo non è morto invano, se ha trionfato sulle tenebre, egli è il redentore dell’umanità: il suo sacrificio serve da base per la costruzione di una nuova, migliore società” (56). È su questo perno che ruotano il valore simbolico del personaggio di Polifemo e la concordia finale degli opposti di cui la vicenda del mostro è una eloquente anticipazione. A proposito dei tentativi di interpretare l’epistemologia espressa dal poema di Marino, si vedano il volume di Tristan e quello di Pozzi, *Alternativi*, relativamente alla sezione dedicata al Nostro, soprattutto 254-256. Su Marino in generale sono utili il capitolo di Fulco nel vol. V della *Storia della Letteratura Italiana* e *The Sense of Marino* edito da Guardiani.

²Seguendo la ricostruzione di Holland, possiamo ricordare il *Ciclope* di Epicarmo, commediografo che visse fra il VI e V sec. a. C. e il *Polifemo* di Cratino del V sec. a. C.

³Il dramma satiresco il *Ciclope* di Aristia del V sec. a. C. e soprattutto il *Ciclope* di Euripide, 480-407 a. C., che ebbe un ruolo fondamentale nella nascita del genere della tragicommedia, come ci spiega Herrick.

⁴Vedi Holland: “Ex dramate satyrico fabula illa transiit ad id poesis genus, cui antiquitus erat cognitio cum satyrorum choris, in dithyrambum” (175). [Dal dramma satiresco la favola passò a quel genere di poesia che anticamente aveva un rapporto stretto con i cori dei satiri, il ditirambo]. Un altro studio che si occupa, come questo di Holland, di tracciare l’evoluzione del mito ma con attenzione esclusiva a Polifemo è quello di Scott.

⁵Accanto al nome di Filossoeno ricordato nel corpo del testo, aggiungiamo almeno quello di Timoteo, poeta che visse fra il 450 e il 360 a. C., autore anch’egli di un ditirambo chiamato *Ciclope*.

⁶Ateneo di Naukrati, II-III d. C., autore dei *Deiphosofisti*.

⁷I testimoni che ci parlano di Filossoeno sono stati raccolti da Campbell, in particolare 156-157 dove possiamo leggere sia il passo ricordato di Ateneo, sia la testimonianza dello scoliasta all’idillio VI di Teocrito che spiega diversamente l’origine dell’amore di Polifemo per Galatea: il mostro avrebbe costruito un tempio in onore della ninfa come ringraziamento dell’abbondanza di pascoli e di latte. Quando Filossoeno vide la costruzione, non potendone dare una giustificazione plausibile, inventò che il ciclope aveva eretto il tempio alla Nereide per l’amore che nutriva verso di lei. Sul ditirambo di Filossoeno e il suo successo nell’antichità, si veda l’articolo di Sutton.

⁸Elenchiamo alcuni nomi anche in questo caso per non lasciare troppo nel vago il discorso: la *Galatea* di Nicocare, il *Ciclope* di Antifane (408-334 a. C.) e la *Galatea* di Alexis (IV-III a. C.).

⁹Per completezza ricordiamo anche l’elegia di Emesianatte (III a. C.) e il carme di Bione (II a. C.).

¹⁰Vedi Holland: “Revertamur igitur ad investigationem de Ovidii fontibus institutam, quam eo usque provexeramus, ut Nasonem praeter Theocritum

alterum auctorem Alexandrinum secutum esse suspicaremur. Quae suspicio nunc certa reddit, quoniam Acidis fabulam poeta Romanus acceptam refert haud dubie Alexandrino poetae, qui non poterat non persequi Polyphami quoque et Galateae amores: si fas esset hariolari, poetam illum appellaremus Callimachum, cum eum solum inter Theocriti Bionisque aetatem huic materiae studium navasse concluserimus. Nec pigeat huic sententiae paululum immorari. Neminem obscuram istam de Acide fabulam poetica arte quasi evulgasse facilius crederemus quam doctum Cyrenaeum grammaticum investigatorem poetam, qui trita spernere solebat argumenta cf. fr. 293. Commendat autem hoc non solum obscuritas, sed etiam propria indoles fabulae, quam conexam fuisse cum mirabili aliquo saxo neque notam nisi angusti circuitus incolis antea coniectavimus. Cui autem magis convenit tali mythi originem et causam ex incerta vulgi fama captare et litteris mandare quam Aetiorum scriptori? [...]” (272). [Ritorniamo dunque all’indagine iniziata sulle fonti di Ovidio e spinta al punto da sospettare che Nasone, oltre Teocrito, abbia seguito un altro autore alessandrino. Sospetto che ora si fa certo, poiché il poeta romano senza dubbio dice che la favola di Aci la deve ad un poeta alessandrino, che non poteva non seguire anche gli amori di Polifemo e Galatea: se potessimo cercare di indovinare, diremmo che quel poeta è Callimaco, dato che lui solo nel periodo tra Teocrito e Bione può aver studiato questa materia. Non dispiaccia indulgere un poco su questa ipotesi. Crediamo che nessuno possa aver divulgato con arte poetica questa oscura favola di Aci più facilmente del dotto grammatico poeta ricercatore di Cirene, che era solito disprezzare argomenti triti cf. fr. 293. Ci spinge a questo non solo l’oscurità, ma il carattere proprio della favola, che abbiamo supposto in precedenza essere connessa ad una roccia straordinaria e nota ad abitanti di una piccola area. A chi allora più che allo scrittore degli *Aitia* si addice prendere dall’incerta tradizione popolare l’origine e la causa di tale mito e consegnarla alla letteratura?]

¹¹ “Telemo intanto, giunto ai piedi dell’Etna in Sicilia, Telemo Eurimide, che nessun uccello aveva ingannato, avvicinò Polifemo terribile e disse: ‘L’occhio, che solo hai in mezzo alla fronte, te lo caverà Ulisse’. Rise e rispose: ‘Vate stoltissimo, ti sbagli; un’altra mi ha già accecato.’”

¹² Citiamo da Pomponio Torelli, *Galatea*, 95-97.

¹³ Un tentativo simile di deviare le acque per impedirne il deflusso al mare, escogitato però da Polifemo ai danni di Galatea, si legge in Giovanni Pontano, *Carmina*, XVI, vv. 50-53: [...] Procul ipse rupem / colle de summo obiciam et fluenti / ostia claudam, / ne in mare accessus pateant superbae [...]. [Da lontano io stesso dalla sommità del colle scagliero una rupe e ostruirò l’ingresso a lei che scorre, affinché alla superba sia impedito lo sbocco in mare].

¹⁴ Anche nell’Odissea manca questa ulteriore strage, e compare solo l’augurio del ciclope di poter sapere dal montone sotto cui è legato Ulisse dove questi si nasconde per poterlo uccidere, IX, 456-460.

¹⁵ Notiamo che dall’Ariosto Marino nota e prende il particolare, che sembra aggiunta ariostesca, della bisaccia che Polifemo porta con sé: O. F. XVII, 32, vv. 7-8; *Adone* XIX, 137, 5-6.

¹⁶ Alcune ottave, all'interno del monologo, sembrano realizzare quanto aveva predetto la profezia pronunciata da Aci nella tragedia di Torelli: “E la tua vita è più che morte amara”: ottava 184; “Alhor ti soverrà del mio Himeneo”: ottava 209; “Quando per non risorger la tua vista / Tramonterà nel terrebrar d'un tizzo”: ottave 190, 191, 193; “M'affermò, che tu obrobrio delle selve / Vivrai, senza poter mirar la luce”: ottave 174-175; “Perché spregi colui, ch'irraggia il sole”: ottava 172. Notiamo anche che il numero complessivo dell'ottave attraverso cui si sviluppa il racconto del ciclope è 64, praticamente quante ne contiene il *Polifemo* di Stigliani, 62. I due lavori sono molto diversi, possiamo dire specularmente opposti: Stigliani immagina il monologo di Polifemo nel modo tradizionale, ovidiano, l'amante respinto minaccia il suo rivale e dà sfogo alla sua infelicità prima di ucciderlo. Marino invece lo fa parlare dopo la morte di Aci.

¹⁷ Vedi Cherchi 104. Meno convincente quando parla di “metamorfosi spirituale” del mostro nella direzione dell'amor platonico, raggiunto grazie alla cecità: se così fosse non penserebbe al suicidio, come invece accade perché incapace di adattarsi alla nuova condizione. Il suo cambiamento spirituale lo priverebbe inoltre delle caratteristiche per le quali Marino lo ha inserito nel poema, appiattendosi sugli altri personaggi che lo circondano. Crediamo invece di aver illustrato in precedenza la persistenza del suo atteggiamento dall'inizio alla fine della sua triste avventura amorosa.

¹⁸ Discorso a parte merita l'altra storia che segue, quella di Achille, ivi, 110 segg.

¹⁹ Vedi Campbell 162-163, dove si riporta il passo di Ateneo che ci interessa.

²⁰ Informazioni varie che derivano dai *Deipnosophisti* si incontrano in Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*. Tommaso Garzoni, *Il teatro dei rari e diversi cervelli mondani*; *Il mirabile cornucopia consolatorio*; *L'ospedale dei pazzi incurabili*; *La sinagoga degli ignoranti*; *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*. Ortenzio Lando, *La sferza di scrittori antichi e moderni*. Il traduttore stesso di Ateneo, Conti, ne ha utilizzato del materiale in *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*.

OPERE CITATE

Acquaro-Graziosi, Maria Teresa. *Polifemo e Galatea. Mito e poesia*, Roma: Bonacci Editore, 1984.

Anguillara, Giovanni Andrea. *Le Metamorfosi* di Ovidio. Ridotte da G. A. Dell'Anguillara in Ottava Rima. Vol. VI. Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani, 1827.

Ariosto, Ludovico. *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano: Mondadori, 1976.

Bömer, Franz. *P. Ovidius Naso – Metamorphosen. Kommentar*, Buch XII-XIII, Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag, 1982.

Campbell, David A. *Greek Lyric. The New School of Poetry and Anonymous Songs and Hymns*, edited and translated by David A. Campbell, Cambridge MA: Harvard University Press, 1993.

Cartari, Vincenzo. *Le imagini de i dei de gli antichi*, a cura di G. Auzzas, F. Martignago, M. P. Strocchi, P. Riga, Vicenza: Neri Pozza Editore, 1996.

Cherchi, Paolo. *La metamorfosi dell'Adone*, Ravenna: Longo Editore, 1996.

Conti, Natale. *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venetiis, 1567, New York: Garland Pub., 1976.

Ferris Sutton, Dana. "Dithyramb as Drama: Philoxenus of Cythera's *Cyclops or Galatea*" in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* (QUCC) 13(1987): 37-43.

Fulco, Giorgio. "Giovan Battista Marino", in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di Enrico Malato, vol. V, Roma: Salerno Editrice, 1995-2001.

Garzoni, Tommaso. *Il teatro dei vari e diversi cervelli mondani; Il mirabile cornucopia consolatorio; L'ospedale dei pazzi incurabili; La sinagoga degli ignoranti; Brani da la piazza universale*, a cura di P. Cherchi, Ravenna: Longo editore, 1993.

_____. *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Cherchi e B. Collina, Torino: Einaudi, 1996.

Guardiani, Francesco. *La meravigliosa retorica dell'Adone*, Firenze: Olschki, 1989.

_____. "Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro" in *Lectura Marini*, a cura di Francesco Guardiani, Ottawa: Dovehouse, 1989.

_____. *The Sense of Marino*, ed. by Francesco Guardiani, Ottawa: Legas, 1994.

Herrick, Marvin Theodore. *Tragedy and Comedy: Its Origin and Development in Italy, France and England*, Urbana: University of Illinois Press, 1962.

Homeri. *Odyssea*, recognovit Peter Von der Muehll, Stuttgart: B. G. Teubner, 1984.

Holland, Georgius Ricardus. "De Polyphemus et Galatea" in *Leipziger Studien zur Classischen Philologie*, 7(1884): 141-312.

Lando, Ortenzio. *La sferza di scrittori antichi e moderni*, a cura di P. Procaccioli, Roma: Vignola Editore, 1995.

Marino, Giovan Battista. *Rime boscherecce*, a cura di Janina Hauser-Jakubowicz, Ferrara: Panini, 1991.

_____. *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, Milano: Mondadori, 1976.

Ovidio. *Metamorfosi*, edidit W. S. Anderson, Leipzig: B. G. Teubner, 1977.

Pontano, Giovanni. *Carmina*, a cura di J. Oeschger, Bari: Laterza, 1948.

Pozzi, Giovanni. *Alternativi*, Milano: Adelphi, 1996.

Scott, Shirley Clay. "Man, mind and monster: Polyphemus from Homer through Joyce" in *Classical and Modern Literature* 16.1(1995): 19-75.

Stigliani, Tommaso. *Il Canzoniero*, Roma: Zanetti, 1623.

Torelli, Pomponio. *Galatea*, Parma: Erasmo Viotti, 1603.

_____. *Polidoro*, a cura di Vincenzo Guercio, Firenze: La Nuova Italia, 1990.

Tristan, Marie-France. *La scène de l'écriture. Essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin (1569-1625)*, Paris: Honoré Champion, 2002.

P. Vergili Maronis. *Opera*, recognovit ac brevique adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors, Oxoni: e typographeo clarendoniano, 1969.

VICTORIA SURLIUGA

LA GALERIA DI G.B. MARINO TRA Pittura E POESIA

Ha voluto adunque, ha saputo, ed è stato sempre solito Iddio di dipingere,
e (si come nella sua sacra cosmopea canta il gran cronista Mosè)
ha nella creazione dell'universo varie e diverse maraviglie dipinte.

G.B. Marino, *Diceria prima: la Pittura*.

La *Galeria* di G.B. Marino rappresenta un caso paradigmatico di utilizzazione del concetto di *ut pictura poesis* nelle prime fasi dell'epoca barocca. Nel sedicesimo secolo, non solo pittura e poesia si trovarono unificate, ma si teorizzò anche che ciò che legava le arti nobili e quelle della memoria fosse la loro natura figurale. Ad esempio, nel 1555, Giovanni Pietro Capriano parlava di poesia, pittura e scultura come delle più perfette tra le arti nobili. D'altro canto, nel 1572, Lodovico Castelvetro, facendo riferimento alle arti commemorative della memoria, riproponeva una contrapposizione tra arti e artigianato. La loro funzionalità riguardava per le arti la preservazione della memoria, e per l'artigianato la quotidianità, dunque i bisogni immediati. Fu in questo periodo che il motto oraziano *ut pictura poesis* venne invertito in *ut poesis pictura*, dando così voce alla convinzione che fosse l'elemento poetico a separare la pittura dall'artigianato. Il detto attribuito da Simonide di Ceo a Plutarco nel *De Gloria Atheniensium*, ovvero che la pittura è una poesia muta, e quest'ultima una pittura parlante, divenne di gran voga in conseguenza della discussione sul preceitto dell'*Ars poetica* oraziana, cioè "com'è la pittura, tale è la poesia", sebbene il concetto non fosse inteso da Orazio in modo così normativo come poi venne interpretato dai sostenitori della teoria umanistica della pittura. Sostiene l'*Ars Poetica*:

Ut pictura poesis: erit quae si proprius stet
te capiat magis, et quaedam si longius abstes.
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
Iudicis argutum quae non formidat acumen;
Haec placuit semel, haec decies repetita placebit¹.

[Come la pittura così la poesia: quello al quale starai più vicino

ti prende di più, e quell'altro se ne sta più lontano.
Questo ama l'oscurità mentre quest'altro vuole
esser visto in piena luce, reggendo il giudizio acuto del critico;
Questo ti piacque una volta, quest'altro ti piacerà anche se visto dieci volte].

Orazio attribuiva lo stesso diritto di immaginazione sia ai poeti che ai pittori, limitandolo però al congruo e al probabile. La sua comparazione tra poesia e pittura auspica soprattutto una flessibilità di giudizio critico nel dichiarare che la poesia si dovesse paragonare alla pittura. Quest'ultima non richiede semplicemente uno stile dettagliato, tale da poter essere analizzato attentamente, ma anche un'organizzazione formale di più ampia portata, capace di soddisfare anche chi guarda il dipinto da una certa distanza. Orazio non propugnava dunque una teoria delle arti sorelle e, anzi, secondo Massimo Verdicchio, voleva invece indicare

...che nella pittura come nella poesia ci sono buone e cattive opere, opere che viste alla luce possono sempre piacere ed altre che sebbene protette dall'ombra piacciono solo una volta. È nel '400 e nel '500 che viene fatta la confusione con l'alterazione della punteggiatura. I due punti (:) dopo 'ut pictura poesis' vengono eliminati cambiando il tono della frase dal più debole senso di 'talvolta sarà il caso che' al più forte e categorico 'un poema sarà come una pittura' (Verdicchio 775).

Uno dei motivi per cui l'*Ars poetica* oraziana venne interpretata nel modo normativo a cui si è accennato era che si voleva dimostrare come la pittura fosse a pieno titolo un'arte liberale proprio in virtù della sua rassomiglianza con la poesia. In questo contesto, anche Mario Praz ha ribadito come l'espressione *ut pictura poesis*, nel significato originale oraziano, avesse implicazioni diverse da come venne poi interpretata, e soprattutto meno ambiziose. Il poeta voleva solamente intendere che alcuni dipinti, come certe poesie, piacciono una volta sola, mentre altri possono essere interpretati criticamente più volte. Il che confermerebbe il commento di Simonide di Ceo: la pittura è muta poesia e la poesia, invece, una pittura parlante.

Per diversi scrittori, la qualità figurativa, o metaforica, era la caratteristica principale delle arti nobili e non artigianali. In particolare per Emanuele Tesauro, nel *Cannocchiale Aristotelico*, la metafora e il "parlar figurato" in genere, e quindi l'aspetto figurale del linguaggio, sono la caratteristica dominante e unica dell'oratoria e della poesia. L'opera di Tesauro, con la sua teorizzazione della metafora come generatrice del linguaggio, rappresenta per molti versi il culmine della poetica barocca, secondo la cui estetica la poesia fornisce il soggetto alla pittura, da cui poi viene illustrata (Tatarkiewicz 115).

La *Galeria* si trova nel punto di convergenza del dibattito che accomuna pittura e poesia. Pubblicata per la prima volta a Venezia per le edizioni Ciotti nell'autunno del 1619, alla prima edizione ne seguì subito un'altra nel 1620, e poi circa sedici altre tra il 1620 e il 1675. Originariamente, il volume doveva apparire illustrato da immagini sontuose, come Marino aveva infatti scritto nell'introduzione, intitolata *A chi legge*: “quando [la *Galeria*] uscirà poi istoriata ed ornata di figure, poi che non si è potuto al tutto supplire in una volta” (Marino 1979, 3). Invece, nonostante le grandi aspettative, l'opera finì per non essere arricchita da nessun apparato iconografico. Tutto lo sforzo di Marino si concentrò sulla pubblicazione dei versi, aggiungendo alle successive edizioni, da lui curate, poesie su opere che aveva acquistato per la sua collezione, e altre basate su dipinti e statue immaginarie di figure illustri del passato o a lui contemporanee.

La *Galeria* è difficilmente classificabile, sia per la molteplicità delle intenzioni di Marino che per la varietà dei materiali utilizzati, i quali danno vita a un capriccioso insieme di poesie iconografiche che si inseriscono di forza nel solco della tradizione della corrispondenza tra arti sorelle. Come ha osservato Alessandro Martini, “cadrà l'ambizioso progetto del raffronto sulle pagine a stampa fra disegno e poesia, ma nei versi ricorrerà sempre questo doppio elemento: la lode e lo scherzo, nel quale propriamente consiste il capriccio” (Martini 658). Nella *Galeria*, però, Marino pone anche le basi della questione dell'*ekphrasis*, o descrizione in parole di un'opera pittorica, a partire da un “gemellaggio” tra pittura e poesia da lui dato per scontato (almeno a quanto sostiene Golahny). Per Marino, il linguaggio scritto può incorporare quello visivo, e il poeta napoletano risolve il problema di come la poesia legga le arti. Si ha *ekphrasis* quando la parola scritta è per il lettore un riferimento a delle immagini, quando vi è rappresentazione verbale del segno iconico. L'immagine a cui il testo rimanda può esistere o meno, ma perché vi sia *ekphrasis* bisogna che il testo scritto vi faccia riferimento e che quindi la composizione poetica abbia delle opere d'arte come soggetto. Nella *Galeria*, l'immagine che conta è quella creata dall'intelletto e successivamente trasferita in versi, soprattutto nel caso di liriche riguardanti opere d'arte inventate da Marino, e che ribadiscono quindi la superiorità, per il poeta napoletano, della poesia sulla pittura. Francesco Guardiani, a questo proposito, mette in guardia dal confondere “immagine” con “figura” (o “figurazione”); è la raffigurazione mentale ad importare a Marino, per cui

...l'immagine che sta veramente a cuore a Marino non è quella della figura chiusa permanentemente sulla tela, ma quella che sta a monte della realizzazione pittorica, è la figura evanescente tracciata dall'intelletto (Guardiani 1988, 650)².

A una prima lettura, ciò che balza agli occhi nella *Galeria* è un'apparente mancanza di unità di intenti e di finalità. Guardiani mette in evidenza che “il problema della cementazione delle varie parti di un’opera che si vuole unita al momento dell’edizione seppure nel corso della stesura mostra per l’unità un palese disprezzo o, quanto meno, una totale noncuranza” (Guardiani 1988, 647). L’intenzionalità originaria dell’opera stava nell’essere una specie di passeggiata tra le opere d’arte che il primo mecenate di Marino, il principe di Conca, teneva nella galleria del suo palazzo. Infatti lo stesso poeta scrive, nella *Diceria* sulla pittura, riferendosi al palazzo del principe:

Entra, entra uomo, ne’ penetrali di questo portico stupendo, spazia entro i ricessi di questo bel *teatro*, considera le prospettive, gli artifici e le maraviglie di questa divina architettura, se vuoi stupire (Marino 1960, 120-21, corsivo nostro).

Si può dire che la *Galeria* non segue certi precetti aristotelici, quali le regole dell’unità temporale, ma rispetta, in un certo senso, una regola di unità spaziale, realizzata attraverso una sequenza di immagini artistiche colte in un’ipotetica passeggiata tra pitture e statue. Lo stesso Guardiani, pur rimarcando la frammentarietà degli elementi della *Galeria*, sostiene tuttavia che vi sia presente un elemento che “salda nell’unico corpo della *Galeria* i suoi oltre seicento membri indipendenti, nel loro individuale delinearsi intorno ad un concetto ed alla forma che esso produce” (Guardiani 1988, 648). Nello stesso articolo, infatti, Guardiani osserva come, nella serie di oggetti della *Galeria*, “si voglia offrire... l’insieme stesso della creazione artistica” (Guardiani 1988, 649).

Nella già citata introduzione alla *Galeria*, ovvero la parte intitolata *A chi legge*, Marino espone lo scopo dell’opera nei seguenti termini, quasi come uno “scherzo” intorno a poche opere d’arte, tra le moltissime di cui si potrebbe parlare:

L’intenzione principale dell’Autore non è stata di comporre un Museo universale sopra tutte le materie che possono essere rappresentate dalla Pittura e dalla Scultura, ma di scherzare intorno ad alcune poche, secondo i motivi Poetici che alla giornata gli son venuti in fantasia. Né di fare Elogii distinti a tutti coloro che sono degni di loda, ma di celebrare gli uomini più illustri dell’età antica, de’ moderni solamente morti, e de’ vivi appena alcuni Prencipi da lui domesticamente conosciuti, ed alquanti suoi cari e particolari amici, i quali per avere esposte le loro fatiche alla pubblica luce, sono noti per fama, e le cui imagini gli sono state in effetto da essi medesimi donate (Marino 1979, 3).

La *Galeria* è da considerarsi soprattutto come il manifesto della passione di Marino per le arti e per chi le pratica. Il coinvolgimento di Marino, poeta, con la pittura e il suo mondo, è ben noto. Si sa che il poeta aveva aiutato molto Nicolas Poussin all'inizio della sua carriera, e che il pittore, ancora giovane, aveva trovato nel poeta napoletano un prezioso sostenitore³. Inoltre, Marino era anche un collezionista e raccoglieva dipinti e disegni che si faceva regalare dagli artisti a lui contemporanei, spesso in cambio dell'inserimento nella sua *Galeria* di una poesia a loro dedicata. La *Galeria*, con il tempo, prese così sempre più la forma di una raccolta di poesie unitarie per argomento anche se casuali nella loro concatenazione. Secondo Marziano Guglielminetti, il poeta napoletano voleva soprattutto creare, sia attraverso la sua raccolta di opere d'arte che tramite le loro rappresentazioni verbali, “una collezione di disegni e di stampe così ricca, da emulare quella di alcuni suoi mecenati, quali il principe di Conca ed il cardinale Doria” (Guglielminetti 17). La prima parte della *Galeria* era stata dedicata da Marino proprio al Signor Giovan Carlo Doria, e la seconda al Signor Luigi Centurioni Marchese di Morsasco. Spesso il poeta chiedeva molto apertamente che i pittori gli facessero dono di disegni o dipinti; una simile richiesta si può leggere ad esempio nel madrigale *Venere assisa in una conca* di Bernardo Castello:

Oh come in vaga conca
siede lieta e vezzosa
la bella Dea che 'nsanguinò la rosa!
La tua mercé, Castello, io la vagheggio
senza alcun'ombra o velo
più bella in mar, che 'n Cielo,
anzi fatta immortale anco la reggio
più nella tela tua,
che nella sfera sua (Marino 1979, 11, corsivo nostro).

E si veda anche la lettera di Marino a Bernardo Castello, in cui il poeta scrive: “Signor Bernardo mio carissimo, credami V.S. ... che in questa mia indisposizione non ho altro consolamento e refrigerio maggiore che la *Venere* di V.S., la quale mi ho fatta porre a riscontro del letto e tutto il di la vagheggio”. Inoltre, a proposito della passione di Marino per il collezionismo di opere d'arte, la stessa lettera prosegue così: “se il bello e 'l bene è per se stesso naturalmente comunicabile, di questa bellezza non di meno voglio io esser tirannicamente solo il goditore” (Marino 1911, 44).

Preso complessivamente, la *Galeria* è una raccolta di 453 componimenti divisi tra *Pitture* e *Sculture*. Molte si basano su opere d'arte ispirate da scritti ovidiani e biblici. Altre, come si è detto, fanno riferimento ad opere

d'arte immaginarie. Le *Pitture* si dividono in *Favole*, *Historie*, *Ritratti*, *Capricci*, e con questi ultimi si intendono poesie dedicate quasi tutte a dipinti o disegni di gusto miniaturistico. Le *Favole* descrivono opere d'arte con soggetti mitologici e le *Historie* si riferiscono a temi biblici, tratti tanto dal Vecchio quanto dal Nuovo Testamento. Carracci, Guido Reni, Caravaggio, Bronzino, Raffaello, Correggio e Parmigianino sono alcuni dei pittori le cui opere sono descritte nelle *Favole* e nelle *Historie*. Martini, nel descrivere le caratteristiche di queste favole, storie, e ritratti, fa riferimento a una continuità di sacro e di profano in cui

si apre una prospettiva talmente fitta di rinvii letterari, [in cui] sta una così intricata e spesso dissacrante intertestualità da escludere i rinvii pittorici che si offrono quasi spontaneamente al non addetto ai lavori e che sembrano imporsi solo là dove la nostra meno perdonabile ignoranza della traduzione letteraria non ci suggerisce più stringenti addentellati (Martini, 656).

Una definizione di quello che si intende con il termine *Galeria* e una descrizione dell'opera, espressa con le parole stesse del Marino, si trova fin dall'introduzione del 1614 alla terza parte delle *Rime*, nella quale Marino anticipa quale sarà la struttura dell'opera che deve ancora completare:

Havvi la *Galeria*, ch'è come dir Pinacoteca, luogo dove anticamente (come riferisce Petronio Arbitro) si conservano le pitture. Ed a questa gli diede qualche occasione Filostrato con le sue *Imagini*, se ben egli si è allontanato assai dalla sua via. È divisa in due parti, cioè *Pitture* e *Sculture*, e sono ambedue compartite in *Favole*, *Historie*, e *Ritratti*. L'*Historie* sono sacre e profane, e vengono spiegate con varie fantasie poetiche e con le lodi de' maestri più famosi, secondo l'occasione che ne porgono molte figure di lor mano. Le *Favole* sono le più notabili cavate da' poeti greci e latini. E questa parte ha da stamparsi poi istoriata con intaglio di bellissimi disegni dal Cavaliere accumulati, opera d'artefici eccellenti. Tra i *Ritratti* entrano in simulaci di diversi uomini illustri sì in armi come in lettere, tanto moderni quanto antichi, talché formano a guisa di un Musero; e sopra ciascuna imagine si scherza con qualche bizaria secondo le azioni del rappresentato, seguitando in ciò lo stile che tennero tra' latini Fausto Sabeo e Giulio Cesare Scaligero, che ne lasciarono molti epigrammi, e tra' volgari l'Unico Accolti e 'l conte Baldassar Castiglioni, de' quale se ne veggono alcune poche ottave (cit. da Pieri in Marino 1979, XXX-I).

Questo scritto introduttivo venne attribuito da Marino a un gentiluomo torinese ma si presume che fosse stato redatto dal poeta stesso, che riusciva così a informare il lettore delle fonti letterarie da lui usate come modelli per la sua ispirazione. In genere, Marino tendeva ad usare fonti

poco recenti rispetto alla sua epoca, e quindi difficilmente identificabili, ma in questo caso non sta citando poeti ma critici e prosatori, e forse per questo è più portato a dichiarare la loro influenza.

Il termine *Galeria*, sostiene Carlo Dionisotti, “come titolo di un’opera di poesia, ancora era ai primi del Seicento rara e nuova in lingua italia, e suonava, come di fatto era, straniera” (Dionisotti 482, ma si veda anche Besomi). Oltre che a rappresentare la descrizione di un museo ideale, scrive Eugenia Paulicelli, la *Galeria* era anche un esempio di teatro della memoria:

La *Galeria* evoca sin dal titolo la nozione di *spazio* architettonico del testo, infatti lo stesso autore lo definisce un “museo” dove conservare/eternare una serie di personaggi della storia della letteratura, della pittura, dell’antichità classica ... [e] si ha la netta impressione ... di entrare e varcare vere e proprie stanze ... È la scansione di questi spazi e *loci* a rendere la *Galeria* più che un museo, un piccolo teatro della memoria, che agisce come riorganizzazione e riuso dei materiali, dalla letteratura alle arti visive, dalle fonti classiche a quelle bibliche ... nell’intento di superare i *limiti* stessi della poesia e della parola andando a frugare nei tesori nascosti degli scrigni di pittori e scultori (Paulicelli 256-7).

La passeggiata ideale di Marino, tra logge e androni, nonché tra una serie e l’altra di quadri, diventa così una catalogazione di pitture che intendono ricoprire ogni possibile spazio visivo. Nel suo insieme, l’opera si avvicina così al genere pittorico cosiddetto galleristico, in cui il soggetto di un dipinto è appunto una galleria o uno scorcio di architettura in prospettiva. Si tratta, come ha osservato Martini, di veri e propri “scambi di ruolo” fra Arte e Natura, vero e finto, moto e stasi, parola e silenzio:

...negli specchiamenti e nelle gare fra Pittura e Poesia, penna e pennello, è certo che il capriccio mariniano è essenzialmente di natura metaforica, si specializza come arguzia ingegnosa, tal quale sarà riproposta e codificata nel *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro (Martini 658).

In questo insieme di metafore argute, c’è naturalmente ampio spazio riservato alla meraviglia, sia quella del poeta nel descrivere i quadri, sia quella che dovrebbe essere suscitata nel lettore dalla lettura delle descrizioni poetiche (si vedano i commenti di Warman). Ed è per questo che Jean Hagstrum, paragonando la *Galeria* del Marino alla galleria di pittori del poeta inglese Marvell, si lamenta del fatto che nel poeta italiano non vi sia spazio per la contemplazione dell’anima⁴. Per questo motivo, non stupisce il tono ancora più critico del commento di Marzio Pieri nella sua introduzione ai due volumi della *Galeria*:

La *Galeria* pare richiudersi su se stessa, sulla propria materialità letteraria. Delle pitture, così, potrebbe parlare un cieco. Insieme, lo spazio del sonetto o del predominante madrigale diviene, propriamente, letteralmente, *spazio* (spiazzo), area, campo di gioco, o meglio scacchiere o tavoliere offerto agli studiosi, movimenti, *au ralenti*, d'una variantistica poco aerata, tendenzialmente monotematica. A quel modo che l'ingombro catalogo degli uomini e delle donne celebri è rigorosamente contemplato a porte chiuse, finestre chiuse, che l'aria o la luce, affrontando quei manichini di parole, non li scancellino. Qui, nei «ritratti», la favola o l'istoria che offriva il destro alla macchinetta poetica per le «pitture», è sostituita dall'aneddoto ... quando non da una sorta di indice biografico in versi, nemmeno sempre appoggiati, aneddoto o indice, a una soluzione acuminata (Marino 1979, XLI).

La *Galeria* è, sempre secondo Pieri, composta di due opere distinte, di cui una legata alle arti figurative e, l'altra, una specie di enciclopedia, costituita dalla sezione dei *Ritratti*. Questi sono per la maggior parte immaginari e sono una serie di commenti su persone famose o note per la loro infamia fin da tempi remoti. Marino include anche poesie su ritratti di se stesso (durante la sua vita, infatti, il poeta venne ritratto da Caravaggio, Domenichino, e Reni, e da vari pittori minori). I *Ritratti* sono suddivisi in una lunga e precisa serie di categorie umane e sociali quali, ad esempio, quelli degli Uomini, ovvero: Prencipi, Capitani ed Heroi; Tiranni, Corsari, e Scelerati; Pontefici e Cardinali; Padri Santi e Theologi; Negromanti ed Heretici; Oratori e Predicatori; Filosofi ed Humanisti; Historici; Giuriconsulti e Medici; Matematici e Astrologi; Poeti Greci; Poeti Latini; Poeti Volgari; Pittori e Scultori; Ritratti di diversi Signori e Letterati amici dell'Autore; Ritratti Burleschi. C'è poi una categoria di *Ritratti* di Donne, che include: Belle Caste e Magnanime; Belle Impudiche e Scelerate; Bellicose e Virtuose; e seguono sette *Capricci*. Infine, c'è la parte intitolata *Le Sculture*, che comprende: Statue; Rilievi, Modelli e Medaglie; e altri dodici *Capricci*. Vi sono componimenti sulle statue di Michelangelo e un gruppo di poesie su statue fatte di materiali eterogenei come la neve, l'argento, lo zucchero, la cera e l'ambra. Diverse categorie includono solo poche poesie, e la rigorosità di queste classificazioni, fatte a seconda del soggetto trattato, dimostra che Marino voleva dimostrare di essere in grado di scrivere su ogni argomento concepibile e come per lui, essendo poeta, la parola scritta fosse in grado di includere ogni virtuosismo visivo. Si può leggere in questa luce il seguente madrigale, ovvero il ritratto di Aurelio Orsi, in cui la scrittura è considerata come eternatrice e superiore alle arti plastiche perché altrettanto potente del metallo e del marmo:

Fu scarpel la mia penna,
e le carte, ov' *incisi eterni carmi*,
carte non fur, ma *fur metalli, e marmi*.
non intagliò già mai Scultor Latino
pari al mio stil divino
idoli vivi e simulacri veri
ne' cori e ne' pensieri.
Quindi Apollo m'accenna
che quel c'ho sculto in sì leggiadri modi
lodato fia mentre vivran le lodi (Marino 1979, 174, corsivo nostro).

Quale posizione prende Marino sul parallelo tra pittura e poesia? Marino sostiene che la pittura non riesce sempre a cogliere l'essenza più misteriosa del rappresentato. A tal proposito, nella "Diceria Prima" sulla pittura, inclusa nelle *Dicerie sacre*, Marino si esprime così:

La diligenza, ne' pittori mortali, è fallace percioché per molto diligentì e sofferenti ch'essi sieno, non possono tanti riguardi avere che in qualche cosa non manchino, o che l'opera appieno corrisponda alla volontà, sì che in essa si ammiri perfettamente la maestria del disegno posseduto con sicurezza e maneggiato con pratica, la freschezza del colorito esprimere negli atti esteriori gli affetti interni dell'animo (Marino 1960, 93).

La relazione tra poesia e pittura viene intesa da Marino come un tentativo di sfidare moduli espressivi tradizionali riferiti ad un unico linguaggio, letterario o artistico. Ma nella *Galleria* il problema della corrispondenza delle arti sorelle non viene risolto. In genere, anche se non necessariamente, l'*ekphrasis* si riferisce a come la poesia interpreta le arti, e in modo specifico la pittura. La parola è in riferimento a delle immagini, ma perché vi sia *ekphrasis* queste non devono necessariamente essere opere d'arte. Si è anche visto come l'immagine possa esistere o meno, perché quello che importa è che il testo vi faccia riferimento in senso reale o ideale. Per Marino si può parlare, con certi limiti, sia di *ekphrasis* nozionale, ovvero quando un testo descrive un'immagine che non ha realtà al di fuori di quel testo, sia di *ekphrasis* effettiva, che si ha quando l'immagine è indipendente dal testo. Vi è poi un terzo tipo di *ekphrasis*, cioè quella statica, che si ha quando il testo si riferisce a un solo momento dell'azione rappresentata nell'opera d'arte. Queste distinzioni sono di molta importanza nell'opera di Marino. Anche se Marino a volte afferma implicitamente una superiorità della poesia sulle altre arti, nelle già menzionate *Dicerie sacre* ripropone il concetto oraziano di *ut pictura poesis* senza toni polemici, affermando che pittura e poesia hanno molto in comune:

Son tante le proporzioni e sí grandi l'analogie ch'al credere di tutti i savi passano tra le tele e le carte, tra i colori e gl'inchiostri, tra i pennelli e le penne, e somigliansi tanto queste due care gemelle nate d'un parto, dico pittura e poesia, che non è chi sappia giudicarle diverse: anzi tra se stesse le proprie qualità accumunando, ed insieme gli offici tutti e gli effetti confondendo, da chiunque ben le considera si possono quasi distinguere appena: la poesia è detta pittura parlante, la pittura poesia taciturna; dell'una è propria una mutola facondia, dell'altra un eloquente silenzio; questa tace in quella e quella ragiona in questa, onde scambiandosi alle volte reciprocamente la proprietà delle voci, la poesia dicesi dipingere e la pittura descrivere. Sono amendue ad un medesimo fine intente, cioè a pascere dilettevolmente gli animi umani e con sommo piacere consolargli, né altra differenza ha fra loro, se non che l'una imita con colori, l'altra con parole; l'una imita principalmente il di fuori, cioè le fattezze del corpo, l'altra il di dentro, cioè gli affetti dell'animo; l'una fa quasi intendere co' sensi, l'altra sentire con l'intelletto; l'una è intellegibile ad ogni qualità di persone, eziandio ignoranti, l'altra non si lascia intendere se non da coloro che hanno studio e scienzia (Marino 1960, 151).

Dunque, per Marino pittura e poesia sembrerebbero essere intercambiabili, o almeno questo è ciò che si ricava dal passaggio appena citato. Ma questo accade solo perché Marino, con una di quelle antitesi di cui è ricca la sua poesia, riesce ad operare uno scambio di voci e di intenti, e ad invertire la funzione della poesia, cioè di descrivere, con quella del dipingere della pittura. Dal testo sopracitato si è visto che la poesia è “pittura parlante; mutola facondia; tace nella pittura” e mentre quest'ultima è “poesia taciturna; eloquente silenzio; ragiona nella poesia”. L'intento delle due arti è quello di “pascere dilettevolmente”: la pittura “imita con colori; imita il di fuori, fa intendere co' sensi; [è] intellegibile a tutti”; la poesia “imita con le parole, imita il di dentro, fa sentire con l'intelletto, [è] intellegibile a chi sa”. La pittura è spesso definita muta poesia, e qui forse Marino ha in mente (ma senza condividerle) le teorie di Leonardo, quando costui riafferma la superiorità della pittura, ovvero “diremo adonque la poesia essere scienza che sommamente opera nelli orbi, e la pittura far il medesimo nelli sordi, ma tanto resta più degna la pittura, quanto ella serve a miglior senso” (Barocchi 237)⁵.

Ciò che importa a Marino è che la pittura è del presente e descrive ciò che è “di fuori”, mentre la poesia narra il passato e ciò che è “di dentro”. Gli occhi devono possedere momento per momento. Ma ciò che sta “nella carte” è posseduto per sempre. Nella poesia al Conte Ridolfo Campeggi, in cui viene richiesto un ritratto, Marino scrive infatti:

... Non per altra cagion la bramo e cheggio
se non per posseder con gli occhi ancora
in tela il volto tuo, sì come ognora
Panima in carte espressamente io veggio (Marino 1979, 194).

Sempre a proposito delle varie definizioni di pittura e poesia, sarà interessante considerare il canto sesto dell'*Adone*, dove vengono confermate le sopradette definizioni. Nella stanza 51, descrivendo Venere che mostra a Adone le stanze del palazzo dell'arte, Marino scrive:

Da tutti quattro i lati in ogni parte
il muro a varie immagini è dipinto.
Ciò che favoleggia l'antiche carte
degli amori celesti, in esso è finto.
Gl'innamorati dei mirabil arte
v'ombreggio si, che 'l ver da l'ombra è vinto
e, benché *tutti mute abbian le lingue*,
il silenzio e 'l parlar vi si distingue (Marino 1988 vol. 1, 317, corsivo nostro).

Commentando il canto in questione, Giovanni Pozzi scrive che “nel- l'ambito del vastissimo tema del modo col quale la pittura esprima il moto ed il suono, è notevole la parte che il Marino faceva al silenzio come oggetto dell'espressione pittorica” (Marino 1988 vol. 2, 335). Basta infatti ricordare la seguente lirica sul *Cornelio Musso di Bernardo Castello*:

Tace, Bernardo, o parla
il gran Cornelio in tue vivaci carte?
Se parla, ond'è, che 'l suon de le sue note
udir altri non pote?
Se tace, or come fai
tacer chi a nostro pro non tacque mai?
O miracol de l'Arte!
Il silenzio è loquace,
la pittura eloquente, e parla, e tace (Marino 1979, 137).

Inoltre, dalla stanza 53 alla 57 del canto sesto dell'*Adone* segue una catalogazione di pittori più moderni di quelli di cui Marino parla nelle *Dicerie sacre*, e che nell'*Adone* vengono elencati secondo un criterio di appartenenza a scuole regionali. Dopo un'accurata elencazione di pittori, segue un commento alla descrizione riguardante gli amori degli dei, e soprattutto quelli riguardanti Giove (in particolare l'episodio della ninfa Europa), dalla stanza 58 alla 63, introdotto nella 58:

A contemplar la loggia e la parete
il portier del giardino Adone invita,
Di *mute poesie*, d'istorie liete
imaginata tutta e colorita,
e del fanciul dal'arco e dala rete
i dolci effetti ad un ad un gli addita,
divisandogli a bocca or quelli, or questi
furtivi amori degli eroi celesti (Marino 1988 vol. 1, 319).

Marino, dunque, definisce i quadri come “mute poesie” a cui il poeta darà il suono con i giochi di parole, le paronomasie, e le altre tecniche stilistiche da lui adottate. Nei versi qui riportati, è da notare come Marino proponga una forma di *ekphrasis* nozionale e ideale, dato che il poeta fa riferimento a un'opera pittorica da lui inventata. Pozzi, a proposito delle stanze di cui si è detto, osserva che il raddoppiamento superlativale, (*sembra e sembra; intorno intorno; trecce/trecce; piano piano; tutta e tutta*), le allitterazioni e le paronomasie, come nell'ottava 59 (schiera/verginelle/ scherza/superba) e il riferimento finale all'eco facciano osservare come

...poco o nulla della descrizione mariniana riflette i valori figurativi e plastici propri di una rappresentazione legata, come qui vuole il contesto, ad un'arte della vista: questa non è una ‘storia’ in pittura, ma è una storia narrata, tendente all’astrattezza del ritmo musicale (fatto doppiamente significativo nel contesto di un poema così poco narrativo e dalla parte di un uomo che scrisse la *Galeria* (Marino 1988 vol. 2, 338).

Come si ricorderà, Marzio Pieri, nella citata introduzione alla *Galeria*, aveva osservato che in questo modo, delle pitture, potrebbe parlare un cieco. Eugenia Paulicelli vi riscontra invece un desiderio di aggiungere alla dimensione rappresentativa “quella del mondo inventato, del sogno, del gioco infinito di specchi concavi, convessi, anamorfici della parola chiaroscurale, figurata, metamorfica” (Paulicelli 258).

Crediamo però che, più che di invenzione di nuove realtà, le poesie della *Galeria* abbiano a che fare con un problema di referenzialità che ripropone le sopracitate definizioni di *ekphrasis* in una luce completamente diversa. Marino supera le opere d’arte da lui descritte attraverso una non-descrizione in cui il ritratto verbale sostituisce quello pittorico, e non si tratta più di semplice illustrazione del visivo, ma di creazione che avviene insieme alla o prima della scrittura stessa. Spesso viene a mancare la referenzialità del testo all’opera che il poeta descrive o inventa. Ma molte poesie si trasformano così in una lode all’artista più che in una illustrazione verbale dell’opera pittorica a cui il poeta fa riferimento (e uno dei motivi è che, come già si è accennato, queste opere erano spesso una merce di

scambio con i dipinti o disegni a cui si riferivano, ed ovviamente il tutto era finalizzato ad arricchire la collezione d'arte di Marino).⁶

Però, se il compito dell'*ekphrasis* è anche quello di dare voce alle immagini, sia che queste esistano o meno, Marino nelle sue poesie dà effettivamente voce ai soggetti da lui descritti, e contemporaneamente trasforma lo statuto della parola. Viene ribadita la superiorità della parola scritta sull'immagine e, pertanto, scrive così la Paulicelli:

Allora la corrispondenza sarà da ricercarsi su altri versanti, come e se la parola nell'ambito della *Galeria* venga di fatto a sostituirsi all'effetto mimetico della pittura rispetto all'oggetto che riproduce o rappresenta; o a raggiungere, attraverso i dispositivi retorici dell'*arguzia*, quella *energeia* che consente alla parola di diventare visiva, tattile (Paulicelli 259).

A questo proposito, una lirica in cui Marino afferma chiaramente tale principio è il suo ritratto di Ludovico Ariosto:

Quel gran Pittor de l'armi e degli amori,
di Pindo unico Sol, canoro mostro
del Re de' fiumi, e Re degli Scrittori,
or qui dipinto a gli occhi altrui mi mostro.

Ma meglio che i pennelli e che i colori
la mia penna dipingono, e 'l mio inchiostro.
Più viva la mia immagine, o Pittori
esprime il libro mio, che 'l quadro vostro.

Caduche sono le vostre tele, eterne
le carte mie. Voi solo il corpo, ed io
dipingo sì che l'anima si scerne.

A dipinger non prenda il volto mio
chi dipinger non sa tra le superne
maraviglie del Ciel Natura, e Dio (Marino 1979, 176).

In questo sonetto, l'Ariosto di Marino è il Re degli Scrittori ed è paragonato all'inizio al Pittor de l'armi e degli amori, che è Tiziano. Ma il ritratto mariniano di Ariosto parla in prima persona, dando quindi vita ad un immaginario autoritratto. Secondo la Paulicelli, “il ricorrere della parola dipingere, [è] usat[o] volutamente come metafora della scrittura poetica; con essa si realizza a livello formale una funzione icastica della parola” (Paulicelli 261), anche se, secondo noi, qui si ha soprattutto una vera e propria dichiarazione di poetica da parte dell'autore. La pittura continua a mancare in qualche cosa, anche se il disegno ben realizzato riesce ad esprimere i moti dell'animo. A questo proposito, Marino, in *Sopra il ritratto della sua Donna. Ad Ambrogio Figino*, scrive:

Ben può, Figin, de la tua nobil mano
lo stil certo divin, l'arte celeste
l'alte bellezze e le sembianze oneste
formar de l'Idol mio sommo e sovrano.

Ma que' lumi ombreggiar presume invano,
che quasi gemme in lucid'òr conteste
nasconde in lui la corrottibil veste,
con terreni colori ingegno umano.

Può ben uom de la neve il bel candore
e del foco il vermicchio in tela espresso
ritrar, ma non il gelo, e non l'ardore;
e la forma imitar del Sole istesso:
ma 'l *moto* e la *virtù* del suo splendore
in pittura mostrar non è concesso (Marino 1979, 249-50, corsivo nostro).

L'immortalità artistica è riservata soprattutto al poeta, e quindi sono eterne le sue carte, in cui si trova una nobile illustrazione dell'anima, mentre al pittore è riservata la descrizione del corpo umano, ovvero “la corruttibil veste” dipinta “con terreni colori”. Inoltre, le immagini poetiche sono più vive che nei quadri, forse perché la parola scritta dà la possibilità alla fantasia di creare dei mondi immaginari in cui la meraviglia e la sorpresa non sono vincolate ai limiti della tecnica pittorica. A ciò si può aggiungere che per Marino la poesia, al contrario della pittura, può imitare “moto” e “virtù”. La poesia si presenta dunque come un'arte in cui lo spazio è soggetto al tempo, al movimento e a un rapporto dinamico con crescita e diminuzione. *In nuce* è come se fosse già presente il criterio della distinzione tra pittura come arte dello spazio e poesia come arte del tempo, distinzione che sarà affermata da Lessing nel suo saggio sul *Laocoonte* nella seconda metà del Settecento.

Non sempre Marino interviene con molti commenti riguardanti l'opera pittorica da lui descritta o, meglio, narrata. Un esempio di questo è la poesia che segue, ovvero *Endimione, che riguarda la Luna di Carlo Viniziano*:

Sotto il freddo seren su l'erba assiso
presso il fidato Can, lungo l'armento
stavasi Endimion col guardo intento
il suo notturno Sol mirando fiso.

E con selvaggio e rustico sorriso
l'ombra additando del macchiato argento,
notava sol fra cento raggi e cento
le stampe de' suoi baci entro il bel viso.

E la scorgea per mezzo il folto orrore
rotar il carro lampeggiante e vago
rossa di scorno, e pallida d'amore.

Quando Carlo il ritrasse, e del suo Vago
correndo Cinthia al dilettoso errore,
rifiutò 'l vero, ed abbracciò l' *imago* (Marino 1979, 16).

Qui nulla interferisce con la descrizione verbale del quadro, e la lirica si fa completamente visiva. La rappresentazione è così bella che persino la luna preferisce, di Endimione, l'immagine al reale. Ma l'" *imago*" di cui qui parla Marino non è l'immagine pittorica, bensì l'immaginazione contrapposta vittoriosamente al vero. Secondo la tradizione rinascimentale e tardo-rinascimentale seguita da Marino, tutta l'arte trionfa sulla natura, la poesia come la pittura. Così si può leggere, ad esempio, nella stanza XIV dei versi dedicati alla *Maddalena di Tiziano*:

Ma ceda la natura e ceda il vero
a quel che dotto artefice ne finse,
ché, qual l'avea ne l'alma e nel pensiero
tal bella e viva ancor qui la dipinse.
Oh celeste sembianza, oh magistero,
ove ne l'opra sua se stesso ei vinse;
fregio eterno de' lini e de le carte,
meraviglia del mondo, onor de l'arte (Marino 1979, 74).

La pittura, prodotta da un "dotto artefice" è finzione ("ne finse") di moti d'animo dell'artista ("qual l'avea ne l'alma e nel pensier"), ma è finzione a cui il vero deve "cedere", anche perché l'opera pur fingendo coglie un attimo di vita del soggetto ritratto ("tal bella e viva ancora qui la dipinse"). E la maestria di Tiziano è però tale che Marino dice che il pittore ha vinto se stesso creando un fregio eterno, meraviglia del mondo e onore dell'arte, lode che di solito riserva principalmente alla poesia.

Il tema della natura che viene ri-creata dall'artista, il quale deve superarla, costituisce il tema fondamentale del canto nono dell'*Adone*, con la descrizione del palazzo di Venere, che rappresenta il trionfo dell'Arte sulla Natura. Guglielminetti fa notare come la struttura dell'edificio non sia circolare e labirintica come quello in cui abita l'Armida di Tasso, ma abbia quattro torri che lo circondano e una struttura quadrata, come si legge nell'*Adone* IX, 94: "in mezzo al quadrangolo a misura/la pianta de la fabrica si posa". Il palazzo è formato da un quadrato di portici, ed ha un numero corrispondente di giardini e una torre rotonda in mezzo, mentre ogni angolo ha un giardino ed una torre. Nel contesto dell'*Adone*, scrive Martini:

il capriccio in senso lato, dominando il collezionismo esoterico dei canti della conoscenza intellettiva (10-11), si contrappone alla simmetria della vasta fabbrica del giardino (canti 6-8), dove avviene la conoscenza sensitiva e dove Pittura, Musica e Poesia hanno la loro regolare sede: ultima sorpresa offertaci da un poeta che non fu, come il Lomazzo, adoratore del caos, ma certo un laborioso e avveduto aggiratore del nulla, e sentì come pochi l'originale raccapriccio del vuoto” (Martini 664).

Questo vuoto è riempito completamente, e in questi spazi occupati da produzioni artistiche si coglie l'aspetto più scenografico del loro ordine. Guglielminetti osserva come ci siano “elementi tipici della conosciuta ricchezza scenografica del palcoscenico barocco: la «fusione di spazi» cioè, gli «assi spaziali sviluppantisi in profondità», la «ricchezza di movimenti delle arti del cambiamento di scena»” (Guglielminetti 123) e c'è fluidità in questi movimenti di scena in scena. La descrizione del palazzo di Venere va dal canto sesto al nono, e quest'ultimo è dedicato alla poesia e all'iniziazione di Adone all'Arte.

Nella *Galeria*, la stessa tematica si ritrova anche nel testo *In morte di Michelagnolo da Caravaggio*:

Fecer crudel congiura,
Michele, a danni tuoi Morte, e Natura.
questa restar temea
de la tua mano *in ogni imagin vinta*,
ch'era da te creata e non dipinta.
Quella di sdegno arda,
perché con larga usura
quante la falce sua genti struggea,
tante il pennello tuo ne rifacca (Marino 1979, 191).

Un altro dipinto che, secondo Marino, è un esempio di come il pittore crei una nuova realtà nel rappresentato è *La strage de' fanciulli innocenti di Guido Reni*:

Che fai Guido? che fai?
La man, che forme angeliche dipigne,
tratta or opre sanguigne?
Non vedi tu, che mentre il sanguignoso
stuol de' fanciulli ravivando vai,
nova morte gli dà?
O ne la crudeltate anco pietoso
Fabro gentil, ben sai
ch'ancor Tragico caso è caro oggetto,
e che spesso l'orror va col diletto (Marino 1979, 56).

Questa poesia sarebbe dovuta apparire nelle *Rime*, ma il poeta tolse da questo volume alcune liriche aventi come soggetto figure bibliche significative della storia di Gerusalemme (Colombo 64). In questo trattamento della strage degli innocenti, Marino loda la capacità del visivo di colpire gli altri sensi con il realismo del rappresentato e di creare compiacimento estetico anche da soggetti poco piacevoli, come un massacro, e inoltre di stupire con paradossi, come quello di dipingere figure angeliche nel contesto di opere sanguigne. Marino è colpito dalla veridicità di ciò che il quadro rappresenta. Sembra che alla morte avvenuta nella realtà segua un altro decesso fittizio (“nova morte gli dai”), e comunque il piacere che si prova guardando il quadro è dovuto alla constatazione molto “barocca” “che spesso l'orror va col diletto”.

Il punto di vista di Marino rispetto al problema della gerarchia delle arti è ambiguo, ma nella sua ricorrente mancanza di una presa di posizione netta è anche ricco ed interessante. Il poeta napoletano afferma spesso come la poesia sia superiore alla pittura per una maggiore capacità di descrizione degli affetti, ma il realtà non pone delle rigide divisioni tra le due arti, che per lui spesso si equivalgono, come si vede dalla sua ammirazione incondizionata, ad esempio, per Tiziano, Caravaggio, ed altri grandi pittori dell'epoca. Inoltre, per quanto riguarda la questione dell'*ekphrasis*, Marino tenta di ricreare foneticamente, attraverso la poesia, la storia narrata nell'opera d'arte descritta. Così, le sue poesie ispirate alla pittura non sono mai delle pure e semplici descrizioni, ma tendono sempre verso la narrazione e ribadiscono quindi l'indipendenza della poesia rispetto alla pittura.

Rutgers University

NOTE

¹Blakeney 36, trad. nostra. Si legga anche la traduzione di Dorsch, ovvero: “A poem is like a painting: the closer you stand to this one the more it will impress you, whereas you have to stand a good distance from that one; this one demands a rather dark corner, but that one needs to be seen in full light, and will stand up to the keen-eyed scrutiny of the art-critic; this one only pleased you the first time you saw it, but that one will go on giving pleasure however often it is looked at” (Dorsch 91-2). A titolo di curiosità si possono citare i versi che Charles Alfonse Du Fresnoy incluse nel suo poema latino *De Arte Graphica* (scritto nel 1637 e pubblicato nel 1667), e nel quale vengono argutamente combinate le posizioni di Orazio e quelle di Simonide:

Ut pictura poesis erit; similisque poesi
Sit pictura: refert per aemula quaque sororem,
Alternantque vices et nomina: muta Poesis
Dicitur haec, Pictura loquens soleat illa vocari.

[Sia la poesia come la pittura; e la pittura rassomigli
la poesia: che competano l'un l'altra
e che alternino compiti e nomi: muta poesia
si chiami l'una, pittura parlante sarà chiamata l'altra.] (*trad. nostra*)

Testo latino citato in Markiewicz 537. Si veda anche Maiorino.

²Roger Simon commenta ancora sull'importanza della pittura per Marino, quando scrive: “Dans toute l'oeuvre de [Marino], la vision picturale joue un rôle primordial dans la création littéraire et ... l'oeuvre écrite peut avoir été génératrice de nouvelles créations artistiques” (Simon 1988a, 581). Dello stesso critico, si veda Simon 1988b. Sul tema delle immagini e del concetto in G.B. Marino, si veda Graziani.

³Sull'amicizia tra Marino e Poussin, si veda Ackerman.

⁴Si veda il confronto tra il poeta inglese Marvell e Marino, per cui “Marino's largely literal gallery has been subtilized into a psychological metaphor; Marvell's gallery is in the soul”, Jean Hagstrum 114.

⁵Ma sul tema della superiorità della scrittura si veda anche Nemerow-Ulman.

⁶Si veda in merito Mirolo.

OPERE CITATE

Ackerman, Gerard. “Giambattista Marino's Contribution to Seicento Art Theory”, in *The Art Bulletin*, vol. XLIII, December 1961, pp. 326-336.

Barocchi, Paola (a cura di). *Scritti d'arte del cinquecento*. Vol. I. Milano-Napoli: Ricciardi Editore, 1971.

Besomi, Ottavio. “Fra i ritratti del Giovio e del Marino. Schede per la 'Galeria'”. *Lettere Italiane*. Anno XI, No. 4, Ottobre-Dicembre 1988, pp. 510-521.

Blakeney, Edward Henry (ed). *Horace and the Art of Poetry*. Oxford: University Press, 1928.

Colombo, Angelo. *Ora l'armi scacciano le muse. Ricerche su Giordan Battista Marino*. Università degli Studi di Parma. Centro Studi Archivio Barocco. Roma: Archivio Guido Izzi, 1996.

Dionisotti, Carlo. “La Galleria degli uomini illustri”. *Lettere Italiane*. Anno XXXI-II, No. 4, Ottobre-Dicembre 1981, p. 482-492.

Dorsch, T.S. (ed). *Classical Literary Criticism*. New York: Penguin, 1965.

Franceschetti, Antonio (a cura di). *Letteratura italiana e arti figurative*. Atti del XII convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana. Firenze: Olschki Editore, 1988.

Golahny, Amy. "Ekphrasis in the Interarts Discourse", in Amy Golahny (ed.) *The Eye of the Poet: Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*. London: Associated University Presses, 1996.

Graziani, Françoise. "L'image comme verbe divin chez Zuccaro et Marino." In: *Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée. Art et Littérature*, 1988; pp. 265-277.

Guardiani, Francesco (ed.) *The Sense of Marino*. New York-Ottawa-Toronto: Legas, 1994.

_____. "L'idea dell'immagine nella Galeria di G.B. Marino". Antonio Franceschetti (a cura di). *Letteratura italiana e arti figurative*. Atti del XII convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana. Firenze: Olschki Editore, 1988, pp. 647-654.

Guglielminetti, Marziano. *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*. Messina-Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1964.

Hagstrum, Jean. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.

Lee, Rensselaer. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. New York: Norton & Company, Inc., 1967.

Maiorino, Giancarlo. *The Cornucopian Mind and the Baroque Unity of the Arts*. University Park-London: The Pennsylvania State University Press, 1990.

Marino, Gian Battista. *Adone*. A cura di Giovanni Pozzi. 2 Vol. Milano: Adelphi, 1988.

_____. *Dicerie sacre e La strage de gl'Innocenti*. A cura di Giovanni Pozzi. Torino, Einaudi, 196.

_____. *La Galeria*. 2 Vol. A cura di Marzio Pieri. Padova: Liviana Editrice, 1979.

_____. *Lettere e dedicatorie*. A cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini. Vol. 1. Bari: Laterza, 1911.

Markiewicz, Henryk. "Ut Pictura Poesis ... A History of the Topos and the Problem". *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, Vol. 18, Spring 1987, No. 3, pp. 535-558.

Martini, Alessandro. "I capricci del Marino tra pittura e musica", in Antonio Franceschetti, (a cura di). *Letteratura italiana e arti figurative*. Atti del XII convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana. Firenze: Olschki Editore, 1988, pp. 655-664.

Mirollo, James. *The Poet of the Marvelous*. New York-London: Columbia University Press, 1963.

Moses, Gavriel. 'Care Gemelle d'un Parto Nato: Marin's *Picta Poesis*.' *Modern Language Notes*, Italian Issue, Vol. 100, January 1985, No. 1, pp. 82-110.

Nemerow-Ulman, Linda. "Narrative Unities in Marino's *La Galeria*", *Italica*, Vol. 64, n. 1, Spring 1987, pp. 76-86.

Paulicelli, Eugenia. "Parola e spazi visivi nella Galeria". In: Francesco Guardiani (ed.) *The Sense of Marino*. New York-Ottawa-Toronto: Legas, 1994, pp. 255-265.

Praz, Mario. *Mnemosyne: the Parallel between Literature and the Visual Arts*. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts (1967) at the National Gallery of Art in Washington, D.C. Princeton: Princeton University Press, 1970.

Simon, Roger. "Vision picturale et création poétique chez G.B. Marino." In: Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée. *Art et Littérature*, 1988, pp. 581-592

_____. "Notes sur quelques lectures de G.B. Marino." In: Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée. *Art et Littérature*, 1988; pp. 51-68

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1980

Verdicchio, Massimo. "Ut Pictura Poesis' o le corna di Lessing". pp. 773-781; in: Antonio Franceschetti (a cura di). *Letteratura italiana e arti figurative*. Atti del XII convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana. Firenze: Olschki Editore, 1988

Warman, Stephen. "The Subject-Matter and Treatment of Marino's Images". *Studi secenteschi*. Vol. X, 1969, pp. 57-131

ADRIENNE WARD

APPROACHING TWO WOMEN:
DE SICA'S FILM FROM DIFFERENT ANGLES

In 1960 Vittorio De Sica adapted Alberto Moravia's 1957 novel, *La ciociara*, to create the film *Two Women*, starring Sophia Loren and Jean-Paul Belmondo. Both works relate the story of a mother and daughter forced to evacuate Rome during World War II. Taking refuge in the mountains outside the city, the two women experience a series of encounters with other evacuees and military personnel, leading to a climactic scene in which the daughter, Rosetta, is raped by Moroccan soldiers. The story ends as the war draws to a close, and Cesira, the mother, is faced with her daughter's sudden sexual promiscuity and psychological impenetrability.

The brevity of this plot summary is deliberate. It serves to suggest that the points of contact between the film and its source are quite tenuous—which in turn points to the question of cinematic adaptation of literary works. James Naremore posits that current writing on film adaptation wavers between two fundamental metaphors: adaptation understood as “translation,” and adaptation understood as “performance” (*Film Adaptation* 7-8).¹ The translation brand of criticism looks carefully at the formal systems operative in the two types of texts, written and filmic. Focusing on similarities, at least those of effect, given that means are likely diverse, the translation approach is motivated by a “separate but equal” philosophy in its treatment of the two genres. Although not viewed favorably, what Brian McFarlane terms “fidelity criticism” also falls into this category, given that the concern with faithful representation certainly assumes that a film is in some way translating its predecessor (8-30).² The performance variety of adaptation criticism is not nearly as interested in the literary text. Instead, it privileges the film medium, to see how the filmmaker reinvents its source, or, put another way, recreates the “aesthetic experience” of its source (Marcus, Introduction 14). Performance criticism concerns itself with differences between the two works, not similarities, with individual style and creation rather than formal generic codes.

This study will examine De Sica's *Two Women* in light of these two theoretical stances on film adaptation. My analysis is greatly facilitated by the fact that the most recent studies of the film exemplify the two positions. Millicent Marcus' 1993 essay "De Sica's *Two Women*: Realigning the Gaze," calls the director to task for neglecting the novel's essential attributes. Marcus claims that in not rendering the compelling ambivalence of *La ciociara*, De Sica betrays Moravia's fundamental ideology: that history writes itself irreversibly on the body, and humanitarian ideals should take precedence over shallow materialism. De Sica's omission is all the more lamentable since his earlier neorealist films show him fully capable of using cinema innovatively for complex, atypical ends. Marcus notes a couple of instances where De Sica offers "technical equivalents" of Moravia's narrative strategies, but these are regrettably too few and far between (85-90). In concentrating on the ways in which the film compromises the novel, or constitutes a "bad translation," Marcus deploys the translation model of adaptation theory.³ Faye McIntyre's 2000 study on the other hand, is negligibly concerned with Moravia's text. "In Love and War: Vittorio De Sica's *Two Women*" instead reads the film in light of the shared neorealist project of De Sica and screenwriter Cesare Zavattini. Noting that *Two Women* embraces neorealist thematics more so than style, McIntyre defines the former as the destruction of idealized, narcissistic relationships so as to make way for human alliances based on sympathetic identification. "For De Sica [...] it is necessary to experience [...] the destruction of one's illusory sense of connection to and identity with others" (248); "Innocence or wholeness or integrity can only be re-established when the I relinquishes its illusory authority over the idealized Other" (249). The film's authors had great faith in cinema's power not only to unmask such defective social relations, but also to expose the spectator's own complicity in problematic historical conformity. McIntyre examines *Two Women* solely in terms of its rendition of this ethos. To this end she juxtaposes the movie with other films from De Sica's *œuvre* which also evince this ideology. Since she clearly highlights the filmic medium and seeks to explicate the director's unique artistic achievement, her study illuminates De Sica's "performance" of the novel.

While both Marcus' and McIntyre's treatments offer rich readings of *Two Women*, they are also limited, by cleaving too closely to their respective foundational metaphors. This study intends to point out these limitations, and in so doing provide an alternate reading of the film, to respond to Naremore's call for "a more flexible, animating discourse in film studies" (*Film Adaptation* 9). The very fact that the two critiques contradict one

another—Marcus sees in *Tre Women* an abandonment of De Sica's neorealist iconoclasm where McIntyre sees its indisputable elaboration—suggests that there is more at stake, and that a wider critical net might yield more fish. Let us first examine Marcus' vision of De Sica's film as a translation of its source.

While Marcus's in-depth discussion of the novel and its masterful complexity does not include mention of the classical realist narrative tradition, it should be cited to fully appreciate *La ciociara*. Moravia's novel is clearly an example of classical realist fiction insofar as it exhibits most of the genre's principal characteristics: temporal/linear linkage of events, cause-and-effect progression, narrative unity and closure, character-motivated action, and finally, assumption of the text's fundamental "truth," conveyed through the allegedly accurate representation of highly plausible events.⁴ In certain instances, however, Moravia takes liberties with particular conventions attached to realist narrative. Indeed, the novel's power and resonance ensue precisely from these deviations.

He deviates first with his use of first-person narrator. Where a strict realist text privileges third-person omniscient narration to best purport the authority of its truths, Moravia's tale rests in the perceptions of Cesira, who relates the entire narrative in memoir fashion. Although Moravia constructs in Cesira a very down-to-earth character, of such common sense that the reader is drawn to trust her depiction of the facts, the very fact of subjective interpretation of those facts destabilizes credibility. In addition, as Marcus points out, Cesira's frequent references to her story-telling role remind readers all the more of the filter before them, further weakening the illusion of truth that impersonal narration generates simply by virtue of "its effacement of its own status as discourse" (Belsey 72).⁵ In choosing first-person narration, Moravia admitted his questioning of narrative objectivity and his intention to explore the problematic relationship between the individual and the world:

La terza persona non consente che la rappresentazione immediata, drammatica dell'oggetto; la prima persona permette di analizzarlo, di scomporlo, e, in certi casi, addirittura di farne a meno [...] la materia dei romanzi di memoria per forza di cose è ordinata secondo un tempo ideale o ideologico che non è quello naturalistico delle rappresentazioni dirette e drammatiche. Questo tempo ideale e ideologico richiede un intervento continuo della riflessione, un commento continuo della ragione ("Nove domande" 40).⁶

Moravia is not interested in the easy, overarching coherence offered by invisible, speakerless narration, and his desire to mediate direct represen-

tation throws into question his faith in the abilities of the realist tradition to adequately illustrate human experience.

The latter half of Moravia's remark points to a second break with classical realist canons. As he states, the memoir novel requires a temporal structure that is "ideological rather than naturalistic," and thus manipulates the purely linear continuity of the standard realist narrative. In other words, he resists the realist tendency to situate a story in a single uninterrupted past that remains in the past, start to finish. Cesira's story contrasts the "past" time of the events narrated with the "present" time in which she remembers and relates them:

Si stava male e adesso, ripensandoci, posso dire che, in tutto quel tempo della guerra che passammo fuori di casa, mai sono stata così male come da Concetta (45).

Che tavolata! Me ne ricorderò finché campo, un po' per le stranezze del luogo, e anche un po' per l'abbondanza (69).

Quel pomeriggio io passai a pulire la stanzetta dove era il nostro letto e dove non sapevo che avremmo dovuto vivere così a lungo (78).

Lo ricordo l'elenco e io riporto qui per dare un'idea di cosa fosse la vita della gente nell'autunno del 1943 (94).

While the "present" articulated through Cesira's comments is not fleshed out substantially enough to seriously disrupt the overall flow of the recounting of past events, its recurrence does underscore the question of narration and reliability. For example, Cesira's increased knowledge through time spotlights the limits of the text's absolute "truth" at any given moment. As Marcus notes, there are two Cesiras—protagonist and narrator—whose coexistence in the novel complicate the usual hierarchy of discourses and thus calls attention to discourse itself (69).⁷ By multiplying the temporal locations and juggling narrative levels, Moravia clouds narrative objectivity and puts strain on the unity and closure critical to the customary realist text. More importantly, this stress open spaces for more conscious interpretative activity, increasing the reader's awareness of his or her own subjectivity.

Moravia's use of first-person narration and temporal heterogeneity is crucial to his aim. As Marcus notes, "Cesira's compulsive need to justify her digressions, to state the rationale of her narrative ordering, is [...] Moravia's way of explicitly relating each episode to the novel's overall ideological structure" (68). To be more precise, Cesira must tell the story because only she is so intensely invested in Rosetta's corporal significance, from within the multiple perspectives of loving mother and interested

marriage broker. Cesira must further recount the story from different chronological points, because only in this way can Rosetta's physical and psychological degradation over time be most effectively registered—and Moravia's discourse about history's effects over time be communicated.

The movie on the other hand, according to Marcus, does not deviate nearly enough from its industrial and generic dictates. Focusing on Cesira's body and not Rosetta's, it panders to industry demands of the time, which required that Sophia Loren's movie star status be fully exploited.⁸ Marcus regrets this compliance, for with it De Sica forswore an invaluable opportunity to create a truly ground-breaking film. The narrative presents Rosetta's body through her mother's eyes, but Cesira's gaze is fascinatingly bi-gendered, that is, it shifts between female and male. The text thus suggests a striking departure from the cinematic norm in which the female is objectified by a strictly male gaze. Had De Sica "aligned the gaze" in his movie the same way Moravia did in his book, his work would have constituted a real achievement. Instead, in its fetishization of Cesira's body over Rosetta's, it adheres to an established and predictable gaze system designed to favor male visual experience and pleasure (76-77).

Such a gaze system falls within a larger body of cinematic practices inhering in standard Hollywood realism. Not surprisingly, the tenets of cinematic realism are quite similar to those of realist fiction. David Bordwell, in *The Classical Hollywood Cinema*, states the general rules:

[...] the Hollywood cinema sees itself as bound by rules that set stringent limits on individual innovation; [...] telling a story is the basic formal concern, [...] unity is a basic attribute of film form; [...] the Hollywood film purports to be 'realistic' in both an Aristotelian sense (truth to the probable) and a naturalistic one (truth to historical fact); [...] the Hollywood film strives to conceal its artifice through techniques of continuity and 'invisible' storytelling; [...] the film should be comprehensible and unambiguous; and [...] it possesses a fundamental emotional appeal that transcends class and nation (3).⁹

The fundamental emotional appeal to which the realist film aspires results in simplistic, semi-sensational stories of relatively fleeting consequence. Marcus laments this type of cinematic blandness when she says of De Sica's adaptation: "What Moravia had intended as a cosmic commentary on the way in which history is written on the body becomes a private morality tale that punishes Cesira for the very desires she arouses" (79-80).

While the final effect of De Sica's film tale remains to be discussed, his film style does instantiate for the most part the authorized aesthetic of

Hollywood realist movie-making. Aside from some extreme long shots to establish locations, the film confines itself primarily to medium and long shots, which, together with straight-on camera angles and level framing, create the filmic equivalent of third-person objective narration. This omniscient point of view dominates the movie, except for dialogue scenes, where De Sica deploys reverse angle shots between characters. Use of close-ups is very limited and occurs at highly predictable moments: De Sica focuses on Cesira's face as Giovanni is about to kiss her, and zooms in to capture Rosetta's shocked expression at the precise moment in which she is raped. Camera speed virtually does not vary, and camera movement remains static, except for the case of a tracking shot of the two women seen through the eyes of a squadron of soldiers passing them in a jeep.

However, in several notable sequences, De Sica breaks dramatically with these editorial procedures. Using unexpected angles, distances, and frame composition, he disrupts the even flow of continuity editing and thereby shifts his cinematic text outside the realm of pure storytelling. In doing so he reveals his awareness of the power of cinematic artifice to expose gray areas and engage the spectator more consciously.

The first scene to show a markedly atypical formal approach involves the meeting between the triad Cesira, Rosetta and Michele, who are taking their daily walk on the *macera*, and the two Italian fascists who arrive to announce Mussolini's imprisonment. Initially, this sequence does not depart from the cinematic patterns offered up to this point in the movie. De Sica employs medium to medium-long shots to portray the encounter, and shot/reverse shot editing accompanies their dialogue. Then, suddenly, point of view shifts as the figures are shot from ground level. The camera is far enough away to capture the full length of the four figures (four rather than five because Cesira embraces Rosetta so tightly that they appear as one). They appear nearly equal in height and equally spaced from each other: Cesira/Rosetta and Michele stand directly opposed to the two Black Shirts. From the extremely low position, no part of the background landscape is visible save for the dim profile of mountains. The looming masses of their bodies, positioned evenly like statues, or columns, stand sharply against the white space of the sky.

The scrupulous composition of this scene cannot be ignored, as De Sica deviates from the straight-on, level shooting patterns that have dominated the film thus far. More significantly, he abandons the movie's two privileged points of view—that of character and of objective immediate onlooker. Instead, he confronts viewers with an entirely unassignable optic. It cannot belong to the impersonal witness given the point of view

thus far established for that spectator. That this gaze is highly subjective appears evident, but who is this subject? Nothing to this point has prepared viewers for the blatant stylization of this scene.

In terms of *diegesis*, the gigantic stature of the characters in this scene articulates the enormity and intensity of their conflict. The personal and immediate antagonism between Cesira/Michele and the two beleaguered fascists inflates to occupy the larger proportions of the clash between political factions—fascists vs. partisans, fascists vs. allied troops, fascists vs. objectors to war. Ultimately, however, the monumentality of the opposed figures reflects the epic dimensions of the great divide between agents and victims of war. The subject position located at the characters' feet serves to communicate the dwarfed status, the reduced power, the inconsequentiality of third parties to the struggle.¹⁰

One can also identify in this *mise-en-scène* the influence of *film noir* techniques. While *Two Women* does not qualify as a *bona fide noir* film, the oblique shooting angle and expressive lighting (cfr. the stark outline of the dark bodies against the brightly-lit background) effect a compositional tension regularly associated with *noir* cinema and its thematic fatalism.¹¹ Thus in both its oppressive mood and the disorientation produced by its idiosyncratic camera position, this scene fractures the realist trance and induces in the spectator a more heightened awareness of his relation to historical events.

A second exception to the film's realist canons occurs during the rape scene. Like the *macera* sequence noted above, this scene begins with the familiar medium and long shots, which initially function to establish Cesira's and Rosetta's presence in the church. Likewise, the first shots of the soldiers' chase of the women follow prescribed eye-level strategies, following now the soldiers, now the women, at times fitting both assailants and victims in a single frame. It is thus surprising when De Sica cuts away to a bird's-eye shot of the attack, as seen from the lofty rafters of the church. De Sica will repeatedly interrupt the normative shots of this sequence with this overhead view.

Compared to the eye-level shots, the ceiling optic embraces much more of the desecrated interior space of the church, wound through with the swarm of soldiers running in great circles after their prey. The overhead scenes impart a sense of totality—not just the parts, but the whole of the event is offered. This viewpoint (again anomalous within the range of optics to this point) infers a superior, transcendent position, from which the incident below becomes a single episode in a *continuum* of events. Might the omniscience evoked by this point-of-view relate to a

notion of divine knowledge or universal justice, such as that which Moravia's Cesira conjures in one of her final descriptions of Michele: "[...] lui ci aveva una forza che a me mancava, perché lui era non soltanto buono ma anche istruito e sapeva tante cose e giudicava sui fatti della vita *dall'alto e non terra terra come me*" (emphasis mine) (292-93)? Or does the bird's-eye shot jar spectators from their immersion in the story so as to provoke reflection on the story's significance in a vaster universal narrative? In either case De Sica deliberately provides a perspective which distinctly echoes aspects of Moravia's historical discourse as identified by Marcus: that the private is subordinate to the public, that the personal cannot stand as a "bulwark against history" (73).

At this point it is revealing to note the film's addition of a bomb hole blown through the church roof. This detail is absent from the novel, but in the movie obviously serves to reinforce the parallel between rape and war as inhuman invasions. The roof laceration appears on-screen only from the point-of-view of the women: Rosetta looks up to it just before the assault ensues, and it is the first thing Cesira sees as she comes to following the rape. But this site serves a more instrumental function than that of simply adumbrating and confirming their attack. The bird's-eye view discussed above, the privileged position which ostensibly "sees all," might easily be aligned with the locus of the opening. That is to say, the bomb hole potentially permits the overhead view. The overhead optic now assumes a high degree of ambivalence. It is transgressive because it originates in destruction, and proposes a subject position which itself invades and penetrates. It implies the capacity to be where one should not be, to witness what one should not witness. On the other hand, the roof-hole view is salvific. It enables the detached contemplation cited earlier, with its divine re-visioning of human travails. The perforation lets in the "holy" light that shines on Rosetta, stressing the redemptive power of her sacrifice. The only literal correlative to the film's punctured roof in the novel is the hole that Cesira rips in the thatch of the abandoned mountain shack to free a group of trapped goats. As she herself muses, it seemed that the liberated goats "mi ringraziavano di averle salvate dalla morte per fame" (266). Considering for a moment De Sica's belief (as McIntyre presents it) in the destruction of idealized, self-seeking relationships as the only route to meaningful human connection, it could even be surmised that the subject insinuated in the roof laceration site must himself destroy to properly "see"—that is, to enter into compassionate relationship with others. Wreckage is twofold then: it lays waste to human dignity while also toppling the barriers to redemption; it is not necessarily visited upon a passive

subject-victim, but might be an act executed by an active subject-perpetrator. With the overhead shot De Sica blurs the neat lines of realist convention and again implies the subject's ambiguous complicity in contingent events.

A third scene wherein the precepts of Hollywood realism are temporarily discarded portrays Cesira and Rosetta riding with Florindo, in the cab of his truck. Rosetta is seated between the two adults and reverse angle shots are deployed to film Florindo and Cesira as they speak. In the midst of this predictable shooting however, point-of-view shifts from that of the characters to a straight-on shot from *behind* passengers and driver. Their heads and shoulders are seen from the back, as well as the interior windshield section of the truck cab, with various postcards affixed to the visors. Directly above Rosetta hangs a "girlie" postcard, adjacent to what appears to be photos of a military tank and of an officer (perhaps Mussolini?). A portrait photograph of a woman is clipped to the visor above Florindo's head.

Like those identified above, this optic cannot be ascribed to any of the film's inhabitants nor to the objective onlooker. The characters never reference the visor paraphernalia, and the scene is unnecessary as an establishing shot, since it is clear where the characters are.¹² Once more, De Sica interrupts the realist editing pattern with an alien point-of-view that thrusts the spectator into a more deliberate interpretive role.

Rosetta's central position between Florindo and Cesira suggests that their existences are in some way oriented around her. Recalling previous triad compositions helps to determine the nature of this orientation. In a scene on the *macera*, while Cesira and Michele chat in the foreground, Rosetta, who has wandered off from them, sits discreetly in the distance, positioned equally between the two adults as if at the top of a triangle of which they form the other points. Cesira and Michele discuss his religious leanings and her business savvy. Their combined cynicism unites them, in opposition to the remote Rosetta, embodiment of a transcendent spiritual purity. At the same time Rosetta links the two characters, insofar as through her Cesira will come to a greater understanding of Michele's message. Likewise, the episode in which Michele argues so vehemently with the German commander over lunch positions Michele's lawyer friend and fascist sympathizer as standing directly between the two seated men, center-screen. In this case also, the lawyer is at once separate from their conflict (he is its frightened victim) and its mediator. His over-earnest efforts to please the German with an abundance of food and his opera singing give the lie to his displeasure over the war and its forced performances, an attitude which lies more in line with Michele's.

The juxtaposition of the postcard and photographs directly over Rosetta provokes a less subtle reading. The sexual and militaristic images mark Rosetta as the crucial point of convergence for various manifestations of physical and psychological transgression, both public and private.¹³ Perhaps because he was constrained to highlight Loren's star *status* for so much of the film, De Sica resorted to this symbolic albeit over-determined montage to refocus attention on the daughter figure and the confluence of meanings in her character. In any case, the scene clearly thwarts Hollywood realist efforts to conceal filmmaking artifice and forces an active intellectual appraisal of the scene.

Let us now turn to McIntyre's treatment of *Two Women*, which illustrates the "performance" mode of film criticism in its general disregard for its fictional source and its emphasis on cinematic concerns. Except for two brief citations of shared aims between novel and film: "in the novel, as in the film, Cesira's home is both a self-reflecting sanctuary and a sign of her *status* and identity"; "both the novel and the film suggest the need to interrogate the notion of innocence and its too-frequent association with respectability" (251), McIntyre excludes the narrative and Moravia.¹⁴ Instead, she stresses the filmic achievement by organizing her argument around the stated neo-realist ethos of the movie's creators, citing as well its incidence in *Garden of the Finzi-Contini*, *Bicycle Thieves*, and *Indiscretion of an American Wife*. In all of these films De Sica portrayed the crisis of disillusionment, that is, the shattering of the idealized, ego-centric relationship to the world, which in turn allows for a more balanced, empathic vision of self and others. According to McIntyre, De Sica rendered this crisis through character action and dialogue, the spatial compositions of certain scenes, and unusual filming trajectories and unexpected or jarring points of view. Unfortunately, however, despite a penetrating analysis that illuminates the movie as eloquently as Marcus's, McIntyre devotes excessive attention to the story line, overlooking telling cinematic patterns that if identified would bolster and clarify her thesis.

McIntyre opens her discussion commenting on the use of still photographs as background to the movie's opening credits. She notes the serenity in the content of the pictures, one dissolving into another. She then remarks on how the intrusion of sound and movement (the wail of an air raid siren erupts over the final picture, at which point the still comes to life and the film's action and soundtrack begin) evince the (film) camera's presence, as an observing outside authority that "opens up," even "terrorizes" the images. In McIntyre's view, the still pictures represent the safe, untouchable vault of history, whereas the insertion of sound and

activity suggests a disruptive, unpredictable present (242-243). In terms of the ideology espoused by the film's authors, this discordant present serves to provide the crisis that challenges narcissistic vision. McIntyre's insightful observations on the role of photographs, and on the dialogic possibilities between visual stillness and visual motion, as well as that between silence and sound, can be extended to other sections of the film.

As previously mentioned, De Sica also featured photographs in the truck cab scene, where snapshots of a pin-up girl, a military tank and war commander hang above Rosetta's head as viewed from behind. Unlike the static pictures at the film's open, each of which occupied the screen until the final still was displaced by its transformation into a moving picture, the photos affixed to the truck's visor coexist *within* the moving picture. Following McIntyre's generic association of photographs with the past, and filmed action with the present, in this sequence the past insinuates itself into the present and clings tenaciously to the lived moment.¹⁵ To complicate matters, however, where McIntyre identifies the opening photographs with the security of an inert, pre-war past, subsequently dislodged by a frenetic, unruly war-time present, the truck cab *tableau* confuses the terms. Here the cheesecake postcard and military snapshots clearly embody a threatening, immoral and dangerous present. The violent devastation brought about by sexual license and military aggression are prevailing elements of Cesira and Rosetta's current world. The filmed sequence of their ride in Florindo's truck, however, also comprises the present. This present focuses on purity and intactness, personified in Rosetta. By her contrast with the visor pictures and their connotations of immorality and destruction, Rosetta is figured not only as unblemished, but also as fragile and endangered. This image constitutes Cesira's operative vision of her daughter. Cesira's obsessive pride in Rosetta before the rape, and her intense suffering afterward, result because of her continual conceptualization of Rosetta as an innocent but imperiled being. One version of the present, therefore, as embodied in the photographic representations of the ravages of war, battles with another version, embodied in Cesira's notion of her daughter's precarious status. The tension McIntyre located at the film's beginning between completed events (the past) and events in process (the present), has advanced and intensified. It now agitates wholly from within the present moment. Manipulating his iconographic vocabulary of still and moving images, De Sica thus conveys the devastative power and immediacy of the crisis of narcissistic perception.

The movie's soundtrack also offers a way to read the film's rendition of the crisis necessary to wholeness. While *Two Women* respects Hollywood

realist practice in its soundtrack design, that is, it uses parallel synchronous sound and speech that refer wholly to the material properties of their sources, the patterns of those literal sounds, when analyzed, reflect the tension and brutality of the self's break with limiting modes of relationship.¹⁶ The contrastive relationship between silence and sound that McIntyre cited at the film's start, where silence signals safety and sound danger, is reprised in several places in the film. The sound of bombs dropping breaks the silence of the two women's walk along the country road toward Fondi. The sound of approaching army trucks or tanks speeding along the road also ruptures soundless episodes between Cesira and Rosetta, alluding to the impending danger and violence associated with military machinery. This grammar of noise-silence appears to reverse itself when Rosetta is raped, and her scream—embodying resistance and outrage over the war crime—fades to silence. But like the truck cab scene, which communicated the accretion of anxiety by eliminating the palliative “past” and concentrating tension in the present moment, Rosetta's silence does not, like the earlier silences, counter the noise of wartime terror. Rather it belongs entirely to it. In other words, now sound and silence are both contaminated; there is no longer an antithetical term.

In other sequences, two sounds compete for dominance, where one represents wartime violence or tragedy and the other marks efforts to reduce or evade them. Michele's impassioned speech decrying the war vies with the accordion playing of the anniversary celebrants. Continuous interruptions—children begging for bread, Cesira crying over an upsetting letter about her losses in Rome, villagers discussing where they might procure food—assail Michele's soft-spoken reading of a biblical passage. The loud argument between Michele and the German army official at the Italian lawyer's home threatens to overpower the whispering of the women, Cesira and her frail hostess, in the kitchen. They are finally drowned out by the opera singing the German officer imperiously demands of his host. Overwhelming sound or sound itself constitutes an invasive force that constrains those subject to it to alter their course: air-raid sirens and falling bombs cause people to run for cover, verbal interruptions provoke Michele to cease reading, the roar of approaching military vehicles stop pedestrians in their tracks. Sound denotes the crisis point—it divides the before from the after in the process of destruction that putatively leads to greater self integrity.¹⁷

A good portion of McIntyre's critique directs attention to the efficacy of the parent-child relationship in facilitating the crisis-maturation process. In this paradigm, crisis ensues in a severed bond between parent

and child, whereby both share the experience of loss. Their rift however, occasions their reunion and their redemption, and here the parent's salvation is especially significant (and more hard-earned), since it has been the parent's selfish act of making his/her child the repository for some secret, vulnerable part of himself/herself that has distorted their relationship in the first place. Redemption is possible provided the parent recognizes in the child's gesture of good faith following the trauma—Bruno's reclamation of his father's hat from the crowd of detractors, for example—a sign of hope and reparation (McIntyre 249-57). In the case of *Two Women*, Cesira must be able “to see in her child's renewable feelings of grief the hope of her own escape from the isolating stupor of a life lived only for material gratification” (250).

But McIntyre seems uncertain as to whether Cesira actually recognizes such an option. On the one hand, she observes “Rosetta's reaching out to her mother in the final moments of the film, after hearing of Michele's death, is an indication to Cesira that Rosetta, and she herself by implication, might be absolved from complicity in their imposed destiny [i.e., objectification]” (250). On the other hand, McIntyre remarks that the final scene “seems to leave parent and child in their shared isolation [...] the camera allows mother and daughter to be 'merely' photographic subjects” who, as the camera pulls slowly back, are eventually overshadowed by a foreground image of a peasant's cart (257). It is not clear if Cesira's re-integration has been successful, if she has forged a new integrity.

A more attentive study of the film's ending, including an examination of the novel's conclusion, will help to answer this question. Not only will we see that what McIntyre indirectly suggests is true, that is, that De Sica offers an extremely ambiguous portrayal of the reparation phase, but we will also see with greater precision how such skepticism is expressed. Exploration of De Sica's filmic decisions at the end of *Two Women* will furthermore show how—or possibly if—he recreates the aesthetic experience of his source.

In the novel, Rosetta's transformation following the rape traumatizes Cesira, who reels between registering the enormous changes in her daughter and sensing the unchanging flow of life and time that continues despite such trauma. With regard to the first state, Cesira herself narrates her dismay in front of Rosetta's new habits, which include her apathetic silence, even as she hears of Michele's death, her disregard for her mother's prohibitions, and her sexually promiscuous dress and actions. But Moravia utilizes an additional narrative strategy to communicate Cesira's severe disorientation. Thus far her narration has progressed with regular allusions to

her incorrect perceptions (“if I’d only known,” “little did we suspect...”). Now, as the novel ends and the gap closes between protagonist (past) and narrator (present) of the story, Cesira’s allusions to her mistaken thoughts cease. At this point she relates her tale fully from the past, wrapping up the events of that tragic period. And ironically, at this final moment, she makes a concentrated series of misperceptions as psychologically traumatic as any that has come before. As the two women are returning to Rome, Cesira resigns herself to Rosetta’s relationship with Clorindo, and starts to envision the possibility of their happy and prosperous marriage. This reverie, however, proves the first of a chain of mistaken conclusions Cesira will make, when Rosetta flippantly informs her Clorindo is married and has children. Nothing is what she thought it was, as Cesira finds out in rapid succession that Rosetta is not upset by this fact, that Clorindo has already left her to return to his family, that Rosetta learned the truth about him only the night before and does after all have feelings about it, that Rosetta has been sexual not only with Clorindo but with several of his friends (286-291). With unrelenting momentum Cesira’s beliefs reveal themselves to be mere illusions, popping like bubbles one after the other.

Cesira’s second state, her awareness of the unceasing stream of life, indifferent to horrific tragedy, is also rendered through her commentary:

Prendemmo la strada maestra, soleggiata, pulita, chiara, nel vento di primavera che soffiava dolce alle orecchie e pareva dirmi che non dovevo prendermela, tanto tutto continuava come prima, come sempre (263),

as well as by the persistence and monotony of Concetta’s empty chattering. The simplistic logic and repetitive sing-song rhythm of Concetta’s remarks furnish a textual equivalent of disinterested time and impervious history marching onward:

“Eh, si sa, la guerra è la guerra” (277)

“La gioventù è la gioventù” (280)

“...finché c’è la salute, c’è tutto” (276)

“Pangi, piangi, che ti fa bene” (278)

“Sono cose di una volta; con la guerra, si sa, tutto è cambiato, i giovani fanno la corte alle ragazze senza dire loro che sono sposati, e le ragazze fanno l’amore con i giovanotti senza chiedere loro di sposarle. Cose di una volta, tutto è cambiato...” (289)

“...noialtre madri dobbiamo capire e perdonare, perdonare e capire.” (292)

Cesira resents Concetta for many reasons, only one of which are these grating platitudes, but she also must begrudgingly admit their truth, in the

same way that she must accept history's inexorable and indiscriminate progress.

Notwithstanding these elaborations of Cesira's plight, Moravia's narrative ends conclusively with her salvation. Her deliverance comes about in two stages. She first has a dream, in which Michele stops her from committing suicide (294). Cesira calls this event a "half-miracle," because although she chooses to live, she does not yet understand why life is worth living. Her redemption is completed when Rosetta begins to sing again. As Rosetta sings she cries, and Cesira sees in this dual expression of feeling a definitive sign of the value of life. Her faith and trust in living is renewed by this simple restoration of a former part of Rosetta.

On her first glimpses of St. Peter's dome as they re-enter Rome Cesira reflects:

Laggiù, in fondo all'orizzonte, quella cupola mi diceva che io potevo ormai tornare fiduciosa a casa e la vecchia vita avrebbe ripreso il suo corso, pur dopo tanti cambiamenti e tante tragedie. [...] questa fiducia tutta nuova, io la dovevo a Rosetta e al suo canto e alle sue lacrime [...] il dolore ci aveva salvate all'ultimo momento (307).

Two Women, in contrast, terminates much less categorically. Returning again to the truck cab scene, De Sica films the conversation between Florindo and Cesira using the expected reverse shot pattern. The mute Rosetta sits between the two and appears in the foreground of the shots of Cesira, where Florindo's speaking shots feature his face alone in the screen. Visually, De Sica aligns Rosetta with her mother, countering Florindo. As their conversation progresses, however, and Florindo attempts to engage Rosetta, De Sica switches the shot composition, putting Rosetta into the frame with Florindo during his speaking turns. The optically-paired Rosetta and Florindo now oppose Cesira. In altering Rosetta's screen placement, De Sica graphically depicts her journey from the protective, imaginary universe her mother envisions for her, to the real, concrete, and predatory world to which Florindo belongs. Even as Rosetta returns to share the frame with Cesira at the end of this sequence, she has been depicted visually as an entity in contention, susceptible to two versions of reality. The episode's final moments decide it—Rosetta affiliates herself with Florindo, as she accepts his invitation to sing. To remind viewers that Rosetta's passage actually marks her mother's flawed hold on reality, the last scene features a close-up of Cesira's anguished, tear-filled face, with her daughter's feeble voice singing in the background.

The series of scenes that follow Cesira's awakening in the middle of the night to find Rosetta missing also underscore her vulnerability and

estrangement. These frames repeatedly position a solitary Cesira in the midst of a large, menacing landscape. After running outside to look for Rosetta, she is shown in various shots standing alone gazing out at the countryside, hugging herself beneath a row of tall trees, desperately calling out to neighbors in the center of the yard, surrounded by the high walls of their houses. One of the last scenes before Rosetta's return shows her seated alone on a ledge, waiting at the end of a road which stretches away from the precise screen center. As a truck approaches Cesira rises to meet it, guessing that it might contain Rosetta. The jeep holds only soldiers, however, and swerves away from her as it passes, leaving her alone once more.

The image of the passing military jeep deserves closer attention. Like the recurring figure of the *pietà*, that of traveling wartime vehicles constitutes another of what Marcus calls a "governing image" in the film (78). It represents one of the most dramatic modes in which De Sica conveys the ubiquity of danger and the impossibility of total refuge. The shot of passing army trucks that likely claims the greatest attention is that of the convoy of Moroccan allied soldiers that speeds by Cesira and Rosetta as they rest along the roadside. As they pass, the men laugh and hoot wildly at the women. We see the advance of the trucks from the women's point of view, then the women are framed through the men's eyes as they spin around the curve. De Sica's use of a jerky, dizzying tracking shot here not only ruptures the relative tranquillity of the shooting patterns thus far, but also foretells the crazy abandon to which the women will soon become subject (reproduced even in the swirling, circular patterns of the chase in the church). As the trucks roar away and the women wonder about the strange-looking soldiers, the scene discharges its foreshadowing function.

This is not the first time military vehicles have been deployed to portend the rape, however. At the end of the scene in which the American tanks come upon the evacuees in the road and erupt in battle with German air fighters, Rosetta is nearly struck by a tank that has resumed its advance. And once the rape has taken place, the incidence of army conveyances increases. They now clearly emblemize ambivalence and peril, given that the Moroccan soldiers in their speeding trucks had been assumed by the women to belong to the liberation army, and thus to be friendly. As the women continue their foot journey, they again hear the howling laughter of the Moroccans in the distance. This sound overlaps with that of an arriving jeep, allowing for an instant of terror. Luckily for the women the jeep holds French officers who mean no harm to them. Still, when these military men interpret the ranting Cesira to be crazy, they do not assure

mother and daughter any protection. Essentially, after the utter destruction of a stable sign system in the rape by alleged allies, everyone is suspect. The sound and image of the approaching vehicle comes to symbolize this constant tension.

As Cesira helps Rosetta wash herself in the stream she hears a passing motor up on the road and immediately thinks of their unguarded luggage left there. Once at Florindo's, the headlights from the jeep that approaches Cesira (and spectators) face-on as she waits for Rosetta in the pre-dawn light loom menacingly before they turn away. In a last attempt to resist the force of Rosetta's defiance, Cesira runs out into the yard to upbraid Florindo. She comes face-to-face with his empty parked truck—whereupon she slows, stops, and turns back to the house. The vision of the vehicle seals her defeat.

The sense of isolation that McIntyre identifies in the movie's final scene most assuredly does not reflect a re-vitalized connection between mother and daughter. They reassume the *pietà* configuration for the third time in the film, suggesting not a Christological resurrection, but rather that suffering and tragedy will constitute a regular element in their lives.¹⁸ To underscore this reality, De Sica returns to the soundtrack, capitalizing on his semiotics of the approaching truck. As Cesira quietly holds the limp, weeping Rosetta, the rumble of a vehicle going by the window breaks their stillness twice, the second time louder than the first. De Sica no longer has to represent a vehicle visually to summon the dangerous ambivalence to which the women are vulnerable. The offscreen diegetic sound of the motor functions as a form of auditory flashback, evoking a body of troublesome past images (the leering Moroccans driving by, the rape, Florindo). As these images overlap the on-screen visual of the becalmed mother and daughter, De Sica infuses their apparent serenity with apprehension. The sound further calls attention to the boundaries between private and public, story space and spectator space.¹⁹ Distinctions are blurred, as viewers confront not only the aggrieved personal relationship between mother and daughter, but also the incidence of the larger war universe on their relationship, and quite possibly, on themselves. Cesira closes the window, once more trying to shut her daughter and herself off from the light and the sound of a brutal world. Instead of emerging into the light, having integrated an imperfect reality so as to regard herself and others more compassionately, Cesira retracts—as does the camera—into a private space marked by woundedness and chronic threat.

De Sica's successful recreation of the aesthetic experience of Moravia's novel depends on how that experience is defined. Clearly *Tifo*

Women does not replicate the optimistic closure emphasized at the end of Moravia's text. It does, however, express the profound and tragic disorientation attendant upon the realization that private lives are not exempt from the impositions of history or the need to connect sympathetically with others. In this respect the film repudiates its stated poetics, as McIntyre presents them. Cesira does not achieve the wholeness assumed to be the eventual outcome of one's awareness of human mutuality. On the other hand, her unsuccessful re-integration in the film reinforces the notion of the ambivalence of the human condition and the unreliability of subjective perception—the strengths of Moravia's novel according to Marcus. A careful examination of the aesthetic choices intrinsic to the filmic performance reveals significant instances in which De Sica expressed dissent toward Hollywood realist canons and concurrently evoked the text's potent ambivalence.

University of Virginia

NOTES

¹In addition to Naremore, see the following recent studies on film adaptation: Cartmell and Whelehan, Giddings and Sheen, Griffith and McFarlane.

²Tibbets and Welsh provide an excellent example of fidelity criticism.

³Ruth Prigozy also offers a translation-mode critique of the film, when she states "What is in the novel primarily an exploration, with existential overtones, of the meaning of human actions becomes in the hands of De Sica and his screenwriter Cesare Zavattini [...] a tender portrait of the misery of a mother and daughter." 78-79.

⁴For a more detailed discussion of classic narrative realism, see Belsey 67-84, 112-17.

⁵See Sharon Wood's detailed study of Moravia's first-person narrative technique in *La ciociara*.

⁶See also Moravia "Il romanzo-saggio: perché la prima persona."

⁷See Belsey on "hierarchy of discourses," 70-84.

⁸Loren's casting was insisted upon by the movie's financial backer, Carlo Ponti, who was also the star's husband at the time.

⁹See Stam, Burgoyne and Flitterman-Lewis for a list of the precise filming techniques employed to create the classic Hollywood realist film, 188-89.

¹⁰See Bondanella on De Sica's similar use of low-angle shots in *Sciuscià* 54.

¹¹On the photographic and thematic conventions of *film noir* see Schrader, Vernet, and Naremore's *More Than Night*.

¹²A conventional establishing shot would most likely have shown the figures frontally.

¹³Unless one has read the novel to know that F/Clorindo is married and has a family, the picture of a woman over his head in the cab scene would have very little significance, except to convey that he is involved with a woman. The film never references his married *status*, and communicates his womanizing ways solely by virtue of his arrogant, cavalier personality and behavior.

¹⁴Despite several quotes from *The Existentialism of Alberto Moravia* by Joan Ross and Donald Freed, Moravia is essentially absent from McIntyre's argument because she never contextualizes these citations nor explicates their connection to her discussion of the film. See pp. 245, 246, 249, 254.

¹⁵Visconti also makes use of photographs, often family portraits, to symbolize a (past) stable, sacred, "interiorized ideal," which is inevitably altered if not destroyed by the (present) events—wartime tragedy, political or economic injustice—depicted in his films. See for example P. Adams Sitney's discussion of the family portraits in *La terra trema*.

¹⁶On auditory realism and Hollywood realist film sound practice, see Belton, Wurtzler, and Kenny.

¹⁷Valeria Finucci also speaks of the predominance of the notion of "before" and "after" in the novel, where war is the watershed.

¹⁸Marcia Landy also senses the lack of resolution at the film's end. She focuses however on the iconic significance of the *pietà* figure, claiming that the last scene "opens up the possibility of rethinking cherished icons of femininity and maternity," 292.

¹⁹On the varied and expressive uses of offscreen diegetic sound, see Bordwell and Thompson; Kracauer 130-131 and Cook 281-284.

WORKS CITED

Altman, Rick, ed. *Sound Theory Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.

Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London: Methuen, 1980.

Belton, John. "1950s Magnetic Sound: the Frozen Revolution." Altman 154-167.

Bondanella, Peter. *Italian Cinema*. New York: Ungar, 1983.

Bordwell, David, and Kristin Thompson. "Sound in the Cinema." *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1993. 292-332.

Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema*. New York: Columbia UP, 1985.

Cartmell, Deborah, and Imelda Whelehan, eds. *Adaptations*. London: Routledge, 1999.

Cook, David. *A History of Narrative Film*. New York: W. W. Norton, 1990.

Finucci, Valeria. "Dislocation and Dehumanization in the War Novel: Moravia's *La Ciociara*." *Canadian Journal of Italian Studies* 10:34 (1987): 43-58.

Giddings, Robert and Erica Sheen, eds. *The Classic Novel: From Page to Screen*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Griffith, James. *Adaptations as Imitations*. Newark: University of Delaware Press, 1997.

Kenny, Tom. Introduction. *Sound for Picture*. Eds. Jeff Forlenza and Terri Stone. Winona, Minn: Mixbooks, 1993. v-vi.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Landy, Marcia. *Italian Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Marcus, Millicent. Introduction. *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. 1-24.

_____. "De Sica's *Two Women*: Realigning the Gaze." *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. 67-90.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

McIntyre, Faye. "In Love and War: Vittorio De Sica's *Two Women*." *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives*. Eds. Howard Curle and Stephen Snyder. Toronto: University of Toronto Press, 2000. 242-257.

Moravia, Alberto. *La ciociara*. 1957. Milan: Bompiani, 1991.

_____. "Nove domande sul romanzo." *Nuovi argomenti* 38-9 (May-August 1959).

_____. "Il romanzo-saggio: perché la prima persona." *Il punto su: Moravia*. Ed. Cristina Benussi. Bari: Laterza, 1987. 105-106.

Naremore, James. *More than Night: Film Noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 1998.

_____, ed. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

Prigozy, Ruth. "A Modern Pietà: De Sica's *Two Women*." *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. Eds. Andrew Horton and Joan Magretta. New York: Ungar, 1981. 78-88.

Schrader, Paul. "Notes on Film Noir." *Film Comment* 8:1 (1972): 8-13.

Sitney, P. Adams. "Visconti: The National Language, Dialect, and the Southern Question." *Vital Crises in Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 1995. 58-78.

Stam, Robert, Robert Burgoine and Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Semiotics*. London: Routledge, 1992.

Tibbets, John C. and James M. Welsh. Introduction. *The Encyclopedia of Novels Into Film*. Eds. Tibbets and Welsh. New York: Facts on File, 1998. xiii-xx.

Vernet, Marc. "Film Noir on the Edge of Doom." *Shades of Noir*. Ed. Joan Copjec. London: Verso, 1993. 1-31.

Wood, Sharon. "The Value of Illusion: *La ciociara* and the Female Narrator." *Woman as Object: Language and Gender in the Work of Alberto Moravia*. London: Pluto Press, 1990. 63-78.

Wurtzler, Steve. "'She Sang Live, But the Microphone Was Turned Off?' The Live, the Recorded and the Subject of Representation." Altman 96-103.

JOHN BUTCHER

EROS, ENIGMA AND EUPHEMISM IN THE POETRY OF
SANDRO PENNA*

In Enzo Giannelli's *L'uomo che sognara i cavalli*, a volume gathering together a series of private discourses by Sandro Penna, we possess a remarkable portrait of the artist as an old man. That is, of an eccentric individual burdened with a thousand anxieties and preoccupations, delighted to engage in all variety of gossip, empowered with a sparkling sense of humour and still very much buzzing with life. From the abundant material contained in *L'uomo che sognara i cavalli* it is possible to discover much about Penna's earliest sexual exploits. For instance, the interested party recounts that as a small child, somewhere around the age of two, he found himself alone in a garden with before him an attractive girl and baby boy, probably brother and sister. Suddenly, in an act of exhibitionism, he raised his clothing and displayed his genitalia to these two people. But this was anything but a one-off incident. It would seem, in fact, that as a young child Penna regularly indulged in acts of indecent exposure. The poet goes on to inform Giannelli that once, when he was around ten or eleven, a lady asked him if he felt ashamed about his deviant behaviour. "Mah, può darsi che sia una cosa vergognosa" (98), thought Penna, but in reality he found the whole thing enjoyable. It was then that the budding poet dreamt up the ensuing ditty in rhyming *ottonari*, reproduced by Giannelli in the course of his book:

Sono un bambino moccioso
terribile e capriccioso
sempre mi penzola il coso
che non trovo vergognoso. (98)

Needless to say, the noun "coso" is intended to refer to the subject's phallus. It is worth pointing out that whilst the sexual organ is camouflaged behind a euphemism, it is at the same time placed in a structurally marked position at the end of the penultimate verse in rhyme with the other three

lines in this poem, set out in full view before the reader in what might be deemed a poetic act of exhibitionism.

For further information regarding Penna's early sexual experiences, the interested reader may turn to Elio Pecora's highly informative biography *Sandro Penna: Una cbeta follia*, like *L'uomo che sognava i caralli* published in 1984. There we learn that when Sandro was twelve and his brother Beniamino ten and a half they slept in separate beds in their parents' room. During the night their father would turn on the light and, facing his sons, urinate in a bedpan. The two brothers, pretending to be fast asleep, spied on their father and then, more than once, "con una certa ammirazione oltre che con voluta impudicizia" (32), discussed the large phallus of this same. Pecora also tells us about the early targets of the poet's amorous passions, amongst which Quintilio, a boy who lived in the Umbrian countryside and used to vanish for entire days, roaming amongst the mountains and the woods, and Ernesto, a fifteen-year-old youth that Penna met on a tram in Rome in distant 1928. The biographer quotes from an unsent letter to this Ernesto that vividly manifests the energy of Penna's homoerotic infatuation: "Non ho amato al mondo che te, per la prima volta e nel modo più sublime, nel modo che io stesso non sapevo esistesse sulla terra. A te avrei sacrificato tutto: i miei genitori, la mia stessa persona" (81). Interestingly, on more than one occasion in the extracts from Penna's diaries transcribed by Pecora, the besotted poet refers to Ernesto using not the pronouns "lui" or "egli" but, instead, "lei," possibly in an effort to mask to himself the fact that his lover belongs to his own sex and/or to conceal this same fact from prying eyes. And, of course, in the years of the Fascist *rentennio* social conventions firmly dictated that a sexual relationship between two males was abnormal and sinful: so much more the case when one of the couple was not an adult. Whether it be right or wrong, this last veto, typical of modern European culture but not always widespread in the great civilisations of old, remains very much in place today. To quote from a poem published in *Poesie* 1957, for Penna, just over a quarter of a century after his decease, "[n]on fuggono i divieti / alla felicità" (72).

Thanks to the above-mentioned Pecora, in 1980 there appeared *Confuso sogno*, a volume of Penna's poetry including previously unpublished material. Undoubtedly, the most important section in this collection is the last, incorporating verse texts composed between 1922 and 1929. In fact, although Penna used to claim that the first poem he ever wrote was "*La rita... è ricordarsi di un riseglio*," penned at Porto San Giorgio in August 1928 and first published on the front page of *L'Italia Letteraria* in 1932, in real-

ity he had written several poems prior to this date. In these early texts, where Leopardi meets Futurism and Wilde sits alongside Baudelaire, there is certainly no lack of homoerotic moments. Take “*Acrobata adolescente! In te,*” for example. Addressing his acrobat, Penna writes: “e danzi, e salti, e muori / di amore; e non sai per chi!” (CS 119). The second person protagonist believes that he loves the female dancers that surround him and, between brackets, the author goes on to assert: “furono / certamente loro [le danzatrici] che colsero / la tua acerba carne, per la prima volta” (CS 119), where, naturally, “la tua acerba carne” is to be interpreted as another allusion to the phallus. Why, bemoans the smitten poet, did the acrobat not leave all the other men to these women? How has the gymnast contrived to misunderstand: “quello che meritava / la tua bocca pura / di fanciullo” (CS 119)? Eventually the acrobat turns into a sort of angel reminiscent of the *stilnorfismo* tradition, into a being that is capable of rendering beauteous everything in his vicinity: “Tutte le cose volgari / redimi e fai belle / che ti stanno vicine” (CS 121).

In “*Entro al meriggio affocato di luglio,*” meanwhile, the author is not observing an acrobat but admiring the view from that most Pennian of vehicles, the train. He gives voice to his sexual yearnings indirectly by projecting them onto the external world: it is not the first person subject that throbs away, dizzied with “pazza voluttà / sotto l'amore del sole” (CS 124), but, rather, the sea and the land. (Frequently, in Penna, Eros and Mother Nature stroll together side by side.) At a certain point the subject catches sight of an adolescent lying stark naked on the slumbering beach, drowning “nell'orgia del sole / i desideri impuri” (CS 125), or, to translate this image into a more banal language, indulging beneath the sun in an act of onanism. Now, any reader acquainted with Penna's mature poetry can well imagine what is running through the same person's mind in this precise instant. However, rather than expressing directly his wish to partake fully of the pleasures that the young man can provide him with, the subject states that he longs to give himself over to Nature: “un ardore folle mi prende / di offrirmi in qualche modo / alla rovente voluttà della natura” (CS 125). Evidently here, as elsewhere in his early verse compositions, Penna is far from ready to let on unambiguously that he experiences an intense attraction towards young males, preferring to hint at his desires, to shroud his sexual libido in a veil of subtlety.

In what follows, we will not examine all those poems by Penna that express their author's love of the adolescent male: this would necessitate looking at an immense amount of material, almost everything that Penna ever produced. (“Sempre fanciulli nelle mie poesie! / Ma io non so parlare

d'altre cose. / Le altre cose son tutte noiose" (305), once declared the interested party.) Instead, this study will concentrate on reading a generous selection of those texts by Penna that allude in one way or another to sexual organs or actions. It will be seen that there exists in the Perugian poet a tendency to present the more erotic aspects of his existence in an enigmatic light, that when it comes to all things sexual Penna can be quite a cryptic writer, sometimes deliberately leaving a great deal to his reader's imagination. In Penna's verse sex abounds but it is rarely presented in an especially forthright manner: in the words of Cesare Garboli, "[i]l sesso è ovunque presente, nella poesia di Penna, come un dio selvaggio e discreto. Lo si sente volare nelle stanze, si sente palpitare la sua infinita vita di uccello che sbatte le ali, senza vederlo mai" ("Stranezze" 37). Penna, it will be observed, tends in his writing to mitigate his more sexually orientated experiences; there exists in his poetry, to quote this time from a seminal article by Pier Paolo Pasolini, "uno strutturale processo eufemistico" (437).

1. "Le tue poesie sono così caste, così piene di pudore": *Poesie* 1939

It should not be forgotten that during the years of Fascism censorship on works of literature was fairly severe and certainly a long way away from what we are used to in the present-day cultural climate. It would appear that the censor did not interfere with poetry destined for publication in periodicals, given that Penna was able to publish one of his then more "scandalous" works, "Nel fresco orinatoio alla stazione," in a 1933 issue of *Circoli*. However, when Penna, someone who was far out of tune with the prevailing moral atmosphere, came to think about getting a book printed, he quite definitely had much to fear from the bureaucratic apparatus of state censorship. Suffice it to say that in the exchange of letters between Penna and the liberal-minded Montale, who had at a certain point resolved to assist the former in publishing his first volume of poetry, one of the recurrent themes is the problem of avoiding censorship, a problem that was, in the words of Montale, "assai grave" (47) in the case of Penna. Just how much of a role, be it direct or indirect, issues of censorship played in what did and did not go into the definitive text of Penna's first collection is not entirely certain. Whatever the case may be, in the Perugian poet's first volume of verse, *Poesie*, as it was when it finally came out in 1939, published thanks in good part to the efforts of Montale's close friend Sergio Solmi, it is indeed arduous to find any glaring allusions to sexual matters. In a letter dated 2 November 1932, Saba, someone who must have felt affinities with Penna's verse for a whole series of motives, described the

poems of the latter as “così caste, così piene di pudore” (5). The same might be said for practically all of the material in *Poesie*.

In Penna’s first collection erotic objects and actions are deliberately cloaked in mystery and as a result it frequently requires a certain degree of perceptiveness on the part of the reader to get to the bottom of the poems. Consider the text below, like the majority of Penna’s verse lacking in any title:

Sole senz’ombra su virili corpi
abbandonati. Tace ogni virtù.

Lenta l’anima affonda – con il mare –
entro un lucente sonno. D’improvviso
balzano – giovani isolotti – i sensi.

Ma il peccato non esiste più. (10)

As so often in Penna, this poem is pervaded by an insistent alliteration, the rapid heartbeat of a male who is highly aroused. In fact, the alveolar fricative and the dental lateral pound their way through the above verses: “*Sole senz’ombra su virili [...] Lenta l’anima [...] i [...] lucente sonno. D’improvviso / balzano [...] isolotti [...] sensi [...] i [...] esiste*” [my italics]. That there is something risqué about the scene of “virili corpi” described in the first sentence is hinted at straight away in the second verse by the words “Tace ogni virtù” (*qf.* Montale’s “tace ogni voce”), not by coincidence rhyming with the last verse.¹ The climax to “*Sole senz’ombra su virili corpi*” comes with the penultimate sentence, which offers us one of those characteristic Pennian epiphanies, erupting unexpectedly out of the blue: “*D’improvviso / balzano —giovani isolotti— i sensi.*” What, one might wonder, is the author alluding to with these words? It requires a certain amount of thought to work out the answer to this question but it would seem, in fact, that this esoteric sentence is evoking a penal erection. This same erection, as Garboli writes with typical verve, “viene avvolta da una specie di nube, la nube omerica che, nei momenti più cruciali, inghiotte e fa sparire gli eroi, al punto che “giovani isolotti” non è una realtà ma non è neppure una metafora” (*Penna, Montale e il desiderio* 18-19). As for that “Ma il peccato non esiste più” which brings “*Sole senz’ombra su virili corpi*” to a close, we may interpret this verse as the subject’s anarchic rebellion against social conventions and their dictate that homosexual libido is morally reprehensible (in Penna’s poetry eroticism and ethics regularly combine).

Just a few pages after “*Sole senz’ombra su virili corpi*” we find “*Il mio Amore era nudo*,” reproduced here in its entirety:

Il mio Amore era nudo
in riva di un mare sonoro.
Gli stavamo d’accanto
– favorevoli e calmi –
io e il tempo.

Poi lo rubò una casa.
Me lo macchiò un inchiostro. Io resto
in riva di un mare sonoro. (16)

There can surely be little doubt that in the above verses Penna has in mind that being which haunts almost all-pervasively his poetry, the “ragazzo” or —to adopt an exquisitely Pennian literary lexeme—the “fanciullo.” Still, it is noteworthy that the author should opt to mask completely the identity of the target of his amatory gaze, effectively rendering this same asexual by describing him as simply “[i]l mio Amore”: it is as if Penna is reluctant to reveal the gender of his love to the reading public at large. As with “*Sole senz’ombra su virili corpi*,” we encounter here a particularly enigmatic passage in the penultimate sentence: “Me lo macchiò un inchiostro” (observe the appearance of the past historic tense, something of a rarity within *Poesie*). One feasible exegesis of this sentence might read as follows: the act of writing about this naked being by the seaside somehow denigrates the wonder of the moment; literature can only humiliate reality. But let us put forward here an alternative interpretation. Could not Penna’s “inchiostro” be an obscure metaphor for semen? Furthermore, could not the above sentence represent a veiled confession on the part of the subject that he has defiled the image of his lover by setting him up as the object of a masturbatory act? If this is indeed the case, then after the instant of sexual self-gratification—ostensibly a long time after, seeing that the verb “restare” is in the present tense—the poet seems to remain all by himself, without even time to keep him company. And, indeed, loneliness is often associated with the poet’s erotic experiences. In this context we might well recall an important article on *Poesie* by Elena Gurrieri where we read that Penna’s is “un tipo di poesia orientata a trasporre sulla pagina la fondamentale condizione di solitudine” (401).

Let us take another piece from *Poesie* in which one may unearth an allusion to a carnal act. The text in question, dated “Roma, primavera ’37” and published the same year in *Circoli* under the title “*La gara*,” is transcribed below²:

Sotto il sole vivace e rumorosa
fu la gara. Rimane solo il campo.
E si prepara ad ascoltare il fiume
nascosto
come il lento ragazzo si allontana
ultimo, ancora non vestito bene. (53)

So, after a “gara” a personified field gets ready to listen to a hidden river whilst a boy wanders off. Judging solely by the verbal tenses—once more, the past historic (“fu”) followed by the present (“Rimane [...] si prepara [...] si allontana”)—much time has drifted by between the lively “gara” and the actions described successively. And yet here, as with “*Il mio Amore era nudo*,” one somehow senses intuitively that the temporal gap between the past and the *bis et nunc* is far briefer than the grammatical tenses would have us believe, that we are dealing in reality with the lapsing of minutes or hours rather than of months or years: in both poems one is tempted to hypothesise that Penna has put the anterior events in the past historic in order to convey how infinitely far away they now seem to him. If all this is indeed the case, then it becomes eminently likely that the boy’s state of undress in “*Sotto il sole vivace e rumorosa*” is due to his participation in the “gara” of the poem’s opening sentence. And at this juncture, knowing Penna’s verse and with before us an animated and noisy contest out of which a “ragazzo” comes improperly dressed, we can quite easily suppose that the “gara” consisted not of a game of football or similar but, instead, took the form of a homosexual encounter: “gara,” in other words, might very well represent another erotic euphemism. Meanwhile, the verse “nascosto” is particularly noteworthy, given that, apart from the “meravigliati” (4) of “*Mi aerevano lasciato solo*,” it is the only line in *Poesie* in which there appears just one word (leaving aside final verses and verses “a scalino”). Isolated as it is, this adjective, in enjambment with “il fiume,” takes on a value that it would hardly have possessed if it had sat at the end of the previous verse or at the beginning of the next: it is as if Penna is cleverly declaring “there is something hidden in my poem,” as if he is inviting his reader to uncover the sexual message that would seem to be concealed in his text.

A fourth and final analysis of a poem from *Poesie*, this time blending in our hermeneutic approach sexuality and intertextuality. Penna commences his “*Il vegetale*” by stating that he has abandoned animals and their futile changeable forms.³ Instead, “[r]espiro accanto a te, ora che annotta, / purpureo fiore sconosciuto: assai / meglio mi parli che le loro voci” (57). Now, the mention of a “purpureo fiore sconosciuto” instantly conjures up in the mind of any seasoned reader of modern Italian verse

one specific text, a poem that justly features amongst the most famous works by Pascoli, “Digitale purpurea” (*Primi poemetti*). In fact, with this vocative we are before a premeditated literary allusion. As is well known, in “Digitale purpurea” the purple foxglove symbolises the taboo and, in particular, sex: in the course of this poem Rachele —representing Ida, the sister who shattered the family “nido” by getting married— confesses to Maria —i.e. Mariù, another of the poet’s sisters— that she dared to approach this flower or, on a symbolic plane, that she ceded to the attractions of Eros. By having himself breathe alongside a “purpureo fiore sconosciuto,” Penna suggests to the reader that he resembles Rachele, that he too cannot resist the perilous charms of sex. But the story does not end here, for immediately after the above verses the Perugian author writes that his mysterious purple flower, sleeping amongst its green leaves, is alive “come il lieve fanciullo che ho lasciato / dormire, un giorno, abbandonato all’erbe” (57). By going on to associate the sleeping purple flower with a boy he left slumbering on the grass, Penna succeeds in hinting with fine subtlety at the nature of his relationship with this same male.

2. “Unleashed Eros”: From *Appunti* to *Il viaggiatore insonne*

In general, whilst erotic references frequently tend to be quite enigmatic and the use of euphemism continues, compared to *Poesie* 1939 in the successive collections there can be no doubt that Penna becomes rather more explicit in his allusions to sexual organs and acts. Indeed, in one of the very few articles on Penna that currently exist in English, Hermann Haller, describing the texts from 1927 to 1938 as a “more or less platonically erotic poetry” (48), goes as far as gathering the later material from 1938 to 1955 under the heading of “unleashed Eros” (48).⁴ In the ensuing paragraphs, leaving behind *Poesie*, we will examine the collections posterior to 1939 published under the direct supervision of Penna, highlighting some of the many instances in which Eros rears his head.

We might initiate this survey of eroticism in the post-*Poesie* verse with the modestly entitled *Appunti*, published in 1950 over ten years after Penna’s first collection and containing poetry from 1938 to 1949. Let us read together the following text where the author’s lust is ennobled through the use of a substantive very much pertaining to the high literary tradition, “brama”:

Ho puntato la brama in ogni luogo.
Sotto la pioggia ho perduto il mio seme.
Ora si gonfia il fiume e in me fiorisce
— straripa il fiume — un desiderio nuovo. (183)

An expression such as “ho perduto il mio seme” would have been unimaginable in the earlier *Poesie*: from the point of view of sexual explicitness Penna goes some way beyond his first collection with these words. At the same time, it should be underlined that rather than a blunt, straight to the point affirmation of the type “ho ejaculato” or even “ho perduto il mio sperma”—and neither “ejacular” nor “sperma” appear anywhere in Penna’s corpus of poetry—, the reader is presented here with a quite delicate expression that almost smacks of the Biblical.⁵ Furthermore, thanks to the words “ho perduto il mio seme,” we encounter little difficulty in making sense of the third and fourth verses of “*Ho puntato la brama in ogni luogo*”: in all likelihood, the phrase “si gonfia il fiume” refers to a phallic erection, whilst “straripa il fiume” represents another ejaculation.

Yet perhaps the most daring piece in *Appunti* is the following epigram: “È bella giovinezza e basta un poco / di vino e poi vedete cosa fanno. / I miei ragazzi dapprima sì fieri” (193). Certainly with these verses Penna is trespassing beyond the bounds of popular taste. The author does not state outright what his lads get up to after a drinking session but it does not take a great deal of imagination to figure out fairly accurately what he has in mind. What is interesting here and in the rest of Penna’s verse is that a genuine transgression before the moral codes of the time is flanked by a strong degree of conventionalism on the formal plane, by a style that one might legitimately define as being classical. In Penna we find, in the words of Giuseppe Giacalone, “[u]n perfetto rispetto della lingua comune e della tradizione poetica, per cantare un tema assolutamente trasgressivo, che entrava ora per la prima volta nella lirica italiana moderna” (260). In the case of “È bella giovinezza e basta un poco” we are dealing with three hendecasyllables, the Italian metrical verse *par excellence*. The opening verse is *a maiore* with an ictus on the second, sixth, eighth and tenth metrical syllables; the second verse presents the same series of accents as the first with the addition of an ictus on the fourth; finally, the third verse is *a minore* with an ictus on the second, fourth, seventh and tenth. Leaving behind questions of prosody, it is also worth drawing attention to the phonic structure of “È bella giovinezza e basta un poco” and, in particular, the alliterative pairings: “bella” and “basta” in the first verse, “vino” and “vedete” in the second verse and “fanno” and “fieri” at the end of the second and third verses. Finally, whilst examining this short poem one should not overlook the enjambment “un poco / di vino” which has the effect of suggesting the adjective “divino,” thereby adding a mystical fringe to the entire erotic scene.

Let us move on to *Una strana gioia di vivere* (1956), containing poems from 1949 to 1955 and, at least going by the testimony of Elio Pecora,

Penna's favourite collection ("Sandro Penna" 433). One of the most impressive poems in this short work is the eleventh piece, "*Il fanciullo magretto torna a casa*":

Il fanciullo magretto torna a casa
un poco stanco e molto interessato
alle cose dell'autobus. Pensa
– con quella luce che viene dai sensi
dai sensi ancora appena appena tocca –
in quanti modi adoperar si possa
una cosa ch'è nuova e già non tiene
se inavvertito ogni tanto egli tocca.
Poi si accorge di me. E raffreddato
si soffia il cuore fra due grosse mani.

Io devo scendere ed è forse un bene. (214)

More than virtually any other Italian writer of the Twentieth century, a poem by Penna is instantaneously recognisable, as if clearly stamped with its author's particular hallmark. Putting to one side the actual subject matter of this text, we discern that the above verses derive from Penna by way of formal elements such as the repetition of words, "cose [...] cosa," "dai sensi / dai sensi" (an instance of anadiplosis), "appena appena" and "tocca [...] tocca"—Penna, alongside the Campana of *Canti orfici* and the Sereni of *Gli strumenti umani*, is one of the most felicitously iterative writers of the Novecento—, and the anastrophe between verb and infinitive: "adoperar si possa" rather than the more usual "si possa adoperar" (for an analogous phenomenon, see the famous "Io vivere vorrei addormentato / entro il dolce rumore della vita" (59)).⁶ At the risk of stating the obvious, the "cosa ch'è nuova" in "*Il fanciullo magretto torna a casa*" is the slim boy's infant organ of copulation. The generic noun "cosa," it might be noted, surfaces elsewhere in Penna as a euphemism for the phallus: see "*Lasciaro l'ospedale. Ristirò*" where the subject, getting dressed, exposes "una semplice cosa" (69), as well as the quasi *stornello* "Poi fu una cosa povera, avvilita, / nascosta da una mano, il segno della vita" (186) and a "Variante" in *Confuso sogno* where there appears "[u]n tenero / garzone di fornaio con sua [sic] tenera / cosa che a tratti lievita" (CS 99).⁷ Returning to "*Il fanciullo magretto torna a casa*," the young lad, engrossed in his sexuality, finds out that he is being watched—"Poi si accorge di me"— and, probably embarrassed, blows his nose between his hands (curiously, further muddling anatomical questions, the author writes "cuore" rather than "naso"). Finally, in a strophe consisting of just one verse, cut off from the rest of the poem as if to herald

the subject's imminent parting from his "fanciullo," we read: "Io devo scendere ed è forse un bene." In this hendecasyllable, marked by a "forte risonanza morale" (Pasolini 438), the subject declares that the fact that he has to get off the bus may well be a good thing because, reading now between the lines, otherwise he might cede to the temptation of trying to lure the slim boy away to some place or another in order to engage in a sexually gratifying act.

Staying with *Una strana gioia di vivere*, in the first strophe of "*Un po' di pace è già nella campagna*" Penna affirms that "[l]l'ozio che è il padre dei miei sogni guarda / i miei vizi coi suoi occhi leggeri" (216). But what are these vices? For an at least partial answer to this query, the reader need look no further than the second and final strophe of the same poem:

Qualcuno che era in me ma me non guarda
bagna e si mostra negligente: appare
d'un tratto un treno coi suoi passeggeri
attoniti e ridenti: ed è già ieri. (216)

The exact sense of this quatrain is not immediately manifest but, fortunately enough, it is possible to turn here for assistance to an exceptional reader of Penna's verse, Pier Paolo Pasolini.⁸ What we are dealing with in "*Un po' di pace è già nella campagna*," in fact, is "la soddisfazione di un bisogno, adempiuta con negligenza evidentemente finta, davanti a un treno fuggente per la campagna" (440): we are faced here with "un atto che in termini clinici si dice di esibizionismo" (440). (Earlier in the present study it was seen that Penna was anything but adverse to perpetrating such acts.) What is especially striking about the text in question is how the author takes pains to estrange himself from his erotic exhibitionism at the precise moment in which he confesses this same to his reading public: "Qualcuno che era in me ma me non guarda." The person that exposes his genitalia to the passengers on the train is not an "io" but "[q]ualcuno che era in me" who, moreover, does not even look at this "me." Observe in addition that instead of "orina" or the far rarer "minge" or even the vulgarism "piscia" we have here "bagna," a euphemism for the bodily discharge of urine that resurfaces in other poems by Penna: see "*Il cielo è ruoto. Ma negli occhi neri*" with its "il mio dio se ne va in bicicletta / o bagna il muro con disinvolta" (64) and "*Mentre lasciaro l'acre espansione*" with its "[b]agnavo il muro" (395).

A close relative of the verb "orinare" does appear, however, in the very last poem in *Una strana gioia di vivere*, as so frequently in Penna a single rhyming quatrain without any title:

La rosa al suo rigoglio
non fu mai così bella
come quando nel gonfio orinatoio
dell'alba amò l'insonne sentinella. (221)

The “rosa al suo rigoglio” in the first *settenario* is evidently the turgid phallus: in this case the euphemism is particularly delicate—what could be more sublime than a blossoming rose?—but also somewhat surprising. In the Italian lyric tradition the rose is conventionally associated with the female. To furnish just two illustrations from a veritably immense repertoire of possible examples, consider the famous sonnet by Guinizzelli that opens “Io vogl’ del ver la mia donna laudare / ed asembrarli la rosa e lo giglio” or poem CCXLIX in *Rerum Vulgarium Fragmenta* where Petrarch writes: “I’ la riveggio [Laura] starsi humilemente / tra belle donne, a guisa d’una rosa / tra minor’ fior.” It is, therefore, vaguely disconcerting to witness the rose being adopted as a symbol for the penis. Indeed, thanks to this state of affairs, as well as to the fact that the sexual partner, the sentry, is referred to using a feminine noun (“sentinella”), the entire homo-erotic encounter takes on a positively effeminate character. Moreover, in addition to all these observations, it is worth commenting on the utilisation of the adjective “gonfio,” one of Penna’s favourite words. The fact that the phallus is erect is communicated in the very first verse by way of the periphrasis “al suo rigoglio.” Yet it will be noted that the poet opts to emphasise this anatomical feature in the third verse where, in a sort of hypallage, the adjective “gonfio” is attributed to the “orinatoio.”

Moving ever onwards in the complex editorial itinerary of Penna’s verse, in 1957, thanks in part to Pasolini, there appeared *Poesie*, a volume that gathered together the three collections published up until then, i.e. the homonymous *Poesie*, *Appunti* and *Una strana gioia di vivere*, as well as, in its second section, a very large quantity of poems not inserted in the previous three volumes. At the beginning of this second section we come across seven poems belonging to the period of composition of Penna’s first collection. Here one is faced with a sexual innuendo that easily surpasses what is to be found in *Poesie* 1939. Take “Paesaggio,” for instance, with its “umida amicizia” (67) between two boys. Or consider “*Porto con me la dolce pena. Erro*” where the author writes: “Solitario un fanciullo scorgo assorto / in qualcosa di oscuro ch’io non oso / indovinare...” (66). If the first person dares not conjecture as to what the “fanciullo” is up to, then the reader can only really make an educated guess with regard to the same after he has meditated upon the next and conclusive sentence of “*Porto con me la dolce pena. Erro*”: “Poi, scoperto, un guizzo / e un salto lo riportan fil

fanciullo] gaiamente / a nasconder nel mare il suo peccato” (66). This sentence and in particular the noun “peccato,” which we will meet again later in the title of a 1989 collection, rather leads us to believe that the boy was engaged in masturbating.

As to the remaining poems in the second section of *Poesie* 1957, ascribed to the period 1938 to 1955, i.e. to the years of *Appunti* and *Una strana gioia di vivere*, one novelty here compared to the previous three collections is the appearance of the less than polite verb “pisciare.” Thus, in “La tomba del padre”: “Un ragazzo si stacca dalla mamma / e piscia verso il coro dei soldati / su i campi desolati lieto e triste” (82). All the same, the rhetorical device of euphemism certainly maintains a presence. In “Il fattorello” the young farm bailiff’s “zampillo” (91) (of urine) steams away betwixt dawn and mist, elsewhere “il suo segreto / di carne” (121) is surely the phallus, whilst in yet another poem the request of a “fanciullo” for Penna to gratify him sexually is rendered with an enchanting obliqueness: “Come il vento di aprile è il mio fanciullo / chiaro e leggero, mutevole un poco. [...] Invano / invoca una carezza più costante” (83). We also have for the first time the substantive “sesso” employed not to indicate generically all males, as it obviously had done in “È il nobile sesso. E poi, di questo” (*Appunti*), but, instead, to denote either sexual intercourse or the actual anatomical organ: “Nel silenzio / la ferma confusione: panni e sesso” (122) and “Io non verrò alle calme / corse nel verde antico ove si sgrana / talvolta il sesso di un fanciullo [...]?” (132), where the rolling back of the foreskin acquires a religious aspect thanks to the phrase “si sgrana” (“sgranare” is, of course, used in Italian not just to mean “to shell” or “to husk” but also, in conjunction with the noun “rosario,” to communicate what in English would be “to tell one’s beads”). From the point of view of so-called “parolacce,” another noteworthy poem in the second section of *Poesie* 1957 is the following:

Malato nel meriggio in un solfeggio
di monete che battono il selciato.
Su questo letto quali dolci fichi
nel sole delle donne indi appassiti. (123)

It would be fair to presume that in this esoteric text’s second sentence, with its “letto” and its “donne,” the author is jesting with the phonic similarity between “fico” and one of the most obscene words in the Italian language, a noun in the feminine case that differs from “fico” solely in its final vowel.

In *Croce e delizia*, meanwhile, published the year after *Poesie* 1957 and containing poems from 1927 to 1957, we come across another unambigu-

ous swearword: “Resta un odore come merda secca / lungo le siepi cariche di sole” (263). But in this revealingly entitled collection—“croce” and “delizia” refer most obviously to Penna’s passion for adolescent males, something that can transform a proud man into “una mosca / impigliata nel miele” (307)—there is much more to stimulate us. We might single out two poems for a close-up analysis: “«Prenditi una ragazza, e piano piano” and “Solfeggio.” Below the first of these two poems is reproduced in its entirety:

«Prenditi una ragazza, e piano piano
vai con qualche bacetto. E invece...» calmo
oltre il verde bigliardo e il fermo giuoco,
così tenero ancora, uno parlava
paternamente, con attenta grazia.
E l’altro l’ascoltava, egli nei gonfi
occhi colpevoli. L’orribile disgrazia! (242)

We are presented here with a masterpiece of reticence and ambiguity; these enigmatic verses might be interpreted in any number of different ways. What ensues is one possible reading, an exegesis that in the eyes of the author of the present investigation reflects accurately Penna’s semantic intentions. One male is recounting to another something to do with girls. The direct speech of the opening two verses ends abruptly with suspension points but it would be reasonable to hypothesise that the speaker carried on his discourse and, basing ourselves on the first sentence and the snippet that follows, that he proceeded to clarify for the benefit of his listener what to do and what not to do in order to bed a young lady. The other person, presumably someone around the age of adolescence, would seem to be filled with guilt as he listens to the paternal voice: “egli nei gonfi / occhi colpevoli.” At a guess, the cause for this guilt is that the listener, rather than making love to a girl, has indulged on one or more occasions in intercourse with a member of his own sex, maybe even with Sandro Penna himself. The concluding exclamation “L’orribile disgrazia!” represents the opinion of the author, perhaps sickened by the fact that the listener is convinced that his homosexual experience is blameworthy. Yet, it must be reiterated, the above poem is open to a variety of interpretations. Who can be certain as to what exactly Penna intended us to understand? Did he really hope that his reader would come up with a continuation of the speaker’s discourse? Was his aim really to have us believe that the guilt-ridden listener had previously taken part in one or more homosexual exploits or did he, on the other hand, expect his reader to come to a very different conclusion before those “gonfi / occhi colpevoli”? One

thing is certain: anybody who enters into a hermeneutic dialogue with “*Prenditi una ragazza, e piano piano*” is left with a series of unanswered questions, of doubts, of insoluble quandaries that ultimately serve to reinforce the fascination of this piece.

The other text from *Croce e delizia* especially worthy of attention here is “*Solfeggio*,” one of the longest and most unusual poems by Penna that we possess. The Perugian writer, we discover, has experienced “la mia prima / tregua nel mondo del mio disonore” (257): he has been two days without love, without, that is, any young male paramours. He has seen “il più bello dei fanciulli / morire nel mio cuore senza un guizzo / come fa la candela senza cuore” (257) and a tender blush on a hot cheek, a blush that he allowed to die away. “*Solfeggio*” continues:

Sorpreso ho infine casualmente il sesso
di un biondo marinaio aperto e onesto
(non domandate, cittadini, dove)
e non gli ho detto che non era solo.
Non domandate, amici, perché tace
anche il biondo battello sotto il sole;
nel suo beccheggio sono le sue parole
ma il mio silenzio era privo di sole. (257)

That “biondo marinaio” inevitably takes us back to Penna’s most famous and most studied poem, “*La rita... è ricordarsi di un riseglio*,” where sudden liberation is having close at hand a young sailor, “l’azzurro / e il bianco della sua divisa, e fuori / un mare tutto fresco di colore” (3). Yet, amongst all the other differences, in the later poem Penna mentions not the sailor’s blue and white uniform but, far more intimately, his phallus. Quite probably, in fact, the “io” caught sight of his blonde sailor whilst this last was involved in the act of urinating (Vera Saura 212). One of the most interesting and distinctive features of “*Solfeggio*” comes at just this point when, most uncharacteristically, the author would seem to address himself directly to his readers using the second person plural, instructing them to abstain from enquiring where he saw his sailor. (For other occasions upon which Penna addresses his public in the “*voi*” form, see “*Quando su la città, beata, antica*,” “*Arete mai provato, in un’aria serena*” and “*S’andava verso il mare di Civitareccia*.”) Right after this imperative, Penna goes on to recollect that “non gli ho detto che non era solo” or, reading into these words, that he did not make his presence known and thus gave up any immediate possibility of seducing the sailor. Moving on, in the second half of the above extract it is implied that a relationship with this sailor would have meant

happiness, for the “biondo battello,” surely a symbol for the “biondo marinaio,” lies “sotto il sole.” Moreover, a relationship with the sailor would inevitably have yielded the prospect of sexual intercourse, something that is hinted at by the noun “beccheggio”: indeed, “[s]e il sostantivo «beccheggio» ci rinvia nella sua immagine all’oscillazione della nave da poppa a prua e viceversa,” writes Carmelo Vera Saura, “e nella sua sostanza semantica all’atto di beccare e quindi a un’altra oscillazione istintiva, vitale, ambedue i movimenti da su in giù e viceversa acquistano una evidente iconicità erotica” (213). Yet the poet rejected all this with his decision not to make his presence known; he condemned himself to gloom: “il mio silenzio era privo di sole.”

The Sixties did not witness any new collections by Penna. One may almost certainly rule out the hypothesis that no publishing house was interested in producing a new book of his and it is unlikely that this silence was motivated by external cultural or political events. It would be extremely difficult to imagine, for instance, that Penna’s long silence was inspired by any sense of disillusionment before a literary scene dominated by the *neo-aranguardia*. Whatever the case may be, admirers of the poet had to wait until 1970 for the appearance of *Tutte le poesie*, containing the material from *Poesie* 1957 plus *Croce e delizia* and two other sections, “Giovanili ritrovate” and “Altre,” offering a number of poems up until then unpublished in book form.⁹ The first fifteen of these texts belong to the period 1927-1936, the other nineteen to the years 1936 to 1957. We might focus our attention here on any one of these pieces: “*Entro nell’ombra ove si muore incerta*,” “*Al di là dell’ortaglia ove nell’ombra*” and “*La luna che nel cielo era assopita*” are particularly noteworthy within the context of the present study. Still, rather than delving into *Tutte le poesie*, let us look in the last paragraphs of this section at the final two collections to have received the authorial imprimatur, *Stranezze* and *Il viaggiatore insonne*.

Stranezze (1976) is divided into three sections: the first of these is dated 1957 to 1965, the second 1965 to 1970 and the third 1970 to 1976. However, it should be stated that in *Stranezze*, possibly more than in any other collection by Penna, the temporal indications are quite unreliable. To cite just three cases, “*Lavoro di pescatore*,” inserted in the first section of *Stranezze*, was previously published in *Circoli* in 1937, whilst “*La madre*” and “*A un sole scolorito*,” both situated in the second section of *Stranezze*, were published just a few years later in 1941 issues of respectively *Prospettive* and *Primato* (see Vermicelli 95). Confronted with such imprecision, not to say deception, on the part of the author, any critic dealing with Penna and looking to discover an evolution in his poetic itinerary would

be well-advised to advance in his research with extreme caution. As Roberto Deidier has affirmed: “Se i testi [di Penna] sembrano rifiutare ogni tentativo di “addomesticamento” cronologico, essi sono in grado di fuorviare il critico che voglia vedervi qualsiasi sviluppo interno” (“Ma chi perdonerà questo discorso?” *Questioni di filologia penniana*” 34).¹⁰

By the time of *Stranezze* Penna was an old man with little to lose and, as for censorship, if not extinct, it was certainly a world away from what it was during the Thirties. No doubt about it, the legal publication of a volume such as *Stranezze* would have been quite unthinkable during the dark days of the Fascist *rentennio*. How could the censor have approved of a poem such as the eighth piece where we find for the first time in Penna’s verse the verb “masturbare,” albeit that this same verb is employed allegorically rather than realistically: “Forse l’ispirazione è solo un urlo / confuso. Ma entro le colonne della / legge, ridendo si masturba ogni fanciullo” (318)?¹¹ And would the censor have been able to turn a blind eye to “*Lontano dal mio letto*” where the reader comes across the vulgarism “culetto” (402), another novelty in *Stranezze*? (But note that Penna prefers here the diminutive “culetto” to the far harsher “culo.”) Furthermore, the rules of censorship would surely never have allowed the publication of that poem from *Stranezze* which goes by the title “Omosessualità”? Still, leaving aside questions of censorship, on the subject of this last text it is worth pointing out that if there is no euphemistic beating about the bush in the title “Omosessualità,” then the ensuing verses are far from explicit with regard to the more carnal aspects of homosexuality. Indeed, actual sexual relations, whilst present in these verses, are only alluded to in the vaguest of terms: “Le loro brame segrete, le loro / selvagge vittorie sulla carne / si confidavano” (398), “All’alba s’incontrarono / i loro corpi nudi. / Fu una cosa del tutto naturale” (398).

Unusually, in “*Alfio che un treno porta assai lontano*” (*Stranezze*) Penna, somebody who as a general rule does not supply place-names or the names of people, transcribes immediately the name of the object of his libido:

Alfio che un treno porta assai lontano.
Dove porti i tuoi occhi dolorosi
e tanto lieti insieme? Adesso è l’alba
e già tanto lontana pare la sera
che da poco è trascorsa con noi. La sera
in cui non hai voluto darmi
quello che solo meritavo, quello
che non dato m’incendia cuore e mente
a tal punto che l’alba o la sera od il giorno

fanno una confusione
in cui vedo soltanto il tuo lume. (341)

What is that something that Alfio did not want to give to the “io”? Quite typically, Penna chooses to leave his reader in the dark. Nevertheless, knowing the man and his poetry, our best bet in response to the above query would be not so much a friendly peck on the cheek or a fraternal embrace as, to put it bluntly, sex. If it is indeed sexual intercourse or something akin to this that we are dealing with in the case of the above poem from *Stranezze*, then it is well worth underlining how Penna sublimates his primitive instincts so that the lack of erotic gratification becomes something that “incendia cuore e mente” to such an extent that dawn or dusk or daytime form a chaos in which the “io” can only make out Alfio’s “lume.” And, as so often, the reader finds himself catapulted into the poetic universe of Petrarch.

Stranezze was followed by *Il viaggiatore insonne*, published in the early weeks of 1977, just a short while after Penna’s death on 21 January of the same year. It offered to the reading public some of the pieces closest to the Perugian writer’s heart. Onanism, a recurrent theme in Penna’s verse, seems to surface again in this short collection. Surely, in fact, the poet is alluding to just this practise in the following two-verse poem: “Immobile e perduto, lentamente / animava nel buio la mano” (I T 27)? Still, in what is left of this section we shall concentrate our critical gaze not on this epigram but, instead, on two other poems from *Il viaggiatore insonne*: “*Quando discese la svelta lattaia*” and “*Grava, sulla città, colma l'estate*.”

It is interesting to compare the first of these two texts, quite definitely one of the most powerfully erotic works that Penna ever consented to be printed, with a slightly longer piece probably dating back to the mid Thirties but not published in book form until *Poesie* 1957 (see Deidier, *L'officina di Penna* 132-33):

La mattina di estate è ancora fresca.
E giunto è il giovinetto adesso a questo
verde paese nuovo alla sua gioia.
Risale la collina sovra il mare.
Indi si ferma trepido ad osare
una semplice cosa: ora al suo cuore
dolcissimo peccato poi che scende
la giovane lattaia e lo vedrà. (65)

Quando discese la svelta lattaia
un cespo sentì crescere nell'aia
l'assonnato garzone, e in sulla cima,
aperta come rosa mattutina,
ma quale una rugiada assai più calda,
il latte a lui restò, non la lattaia. (VI 25)

Certainly the text on the left from *Poesie* 1957 might be deemed to be somewhat racy and, indeed, Penna himself in the draft of a letter to

Montale wrote that, “volendo essere molto cattivo,” this poem could be considered “audac[e]” (Montale and Penna, *Lettere e minute* 49). Typically, the nature of the “semplice cosa” that the young lad ventures is not made entirely clear but the reader, even if unaware of “*Quando discese la svelta lattaia*,” could be tempted to hypothesise, spurred on by that “dolcissimo peccato,” that Penna is alluding yet again to male masturbation. Still, the eroticism of “*La mattina di estate è ancora fresca*” looks all but tame before “*Quando discese la svelta lattaia*,” which might very well have been inspired by the same incident that triggered off the composition of the former poem. At the descent of the “svelta” dairymaid (an intentional *double entendre*?) the drowsy farm-boy experienced an erection, described in botanical terms: “un cespo sentì crescere nell’alba.” On top of this “tuft,” i.e. on the glans penis, there remained milk or, symbolically speaking, semen. (Note that there is not even the faintest mention of any act of masturbation or sexual intercourse which, barring the possibility of spontaneous ejaculation, presumably took place between the erection and the semen on the phallus.) In this poem, as elsewhere, Penna makes use of imagery pertaining to the natural world to paint an erotic scene in a simple and unaffected light. Thus, alongside the above-mentioned “cespo” and “latte,” the glans penis with its prepuce drawn back is likened to a morning rose, reminding us of the earlier mentioned “*La rosa al suo rigoglio*,” and, in a memorable simile that carries on the morning theme, the semen is like “una rugiada assai più calda.” To round off our discussion of this poem, if in Penna the carnality is “tanto più esplicita proprio in virtù dell’eccesso di pratica eufemistica e di sottaciuto,” to quote from an article by Deidier (“Il «dolce rumore della vita». La poesia di Sandro Penna” 360), then rarely is this so true as with “*Quando discese la svelta lattaia*.”

Let us now hone in on another text from *Il viaggiatore insonne*, a piece that in a very similar form was originally destined for *Poesie* 1939, before being eliminated from this collection at the very last moment, probably for reasons of censorship (see Deidier, *L’officina di Penna* 138):

Grava, sulla città, colma l'estate.
Nell'orto di una villa c'è un ragazzo
brutto, che guarda trasognato il suo
sesso innalzato. Indi sospira e prende
di nuovo un suo poeta. E l'ora scende. (I 7 35)

Elements of the ludic and the ironic are far from rare in Penna’s verse: indeed, to pigeonhole the Perugian writer as a purely lyric poet would be to amputate a fundamental limb from his literary corpus. One of the ways

in which Penna jests with his reader is through the use of end rhymes. In “*Grara, sulla città, colma l'estate*” there appears just one instance of this phenomenon, “prende” / “scende” in the final two verses. But this lone end rhyme is sufficient to spark off a train of thought. If these two contiguous verses rhyme, then, working backwards, we might legitimately wonder about the fact that the previous two verses do *not* form a *rima baciata*. Or, to put it another way, should not the third verse terminate in the sound “-azzo” or the second in “-uo”? Now, in the case of “*Grara, sulla città, colma l'estate*” the phallus is referred to quite explicitly as “il suo / sesso” (end of the third verse, beginning of the fourth). But what equivalent term could Penna have inserted at the end of the third verse to create a rhyme with “ragazzo”? The answer goes without saying. In fact, whilst Penna never writes in his poetry that most taboo of sexual vulgarisms “ cazzo,” on this occasion he succeeds all the same in conjuring it up in the mind of his more inquisitive reader. As for the penultimate sentence of “*Grara, sulla città, colma l'estate*,” “Indi sospira e prende / di nuovo un suo poeta,” maybe there is more to these words than immediately meets the eye. The most obvious interpretation of the above sentence would be that after a sigh the ugly boy goes back to reading some poetry. Yet, spurred on by the presence of that “sesso innalzato,” could we not perceive a *double entendre* here? Could it not be that the boy is taking again his “poeta” in the strictest sense of this last word, i.e. a male who composes verse or, better still, Sandro Penna himself? If this is indeed the case, then the reader will make of that present indicative “prende” what he will...

3. Posthumous Penna: “The Penna Papers” and *Peccato di gola*

Predictably enough, the death of Sandro Penna did not signal the end of the publication of new verse. We have already mentioned the important volume *Confuso sogno*; this final section will take a look at two other corpuses of Pennian writing, that contained in “The Penna Papers” and *Peccato di gola*. With regard to the former, in his article “The Penna Papers,” printed in a 1981 issue of *Paragone* and subsequently included in the almost homonymous volume from 1984, Cesare Garboli rendered public a substantial group of poems in his possession that had not appeared in any of Penna’s collections up until then. Amongst this material, relates Garboli in the above-mentioned article, there feature several texts belonging to the series that Penna himself deemed “oscena” (64) and did his best to keep secret. It would appear, in fact, that questions of “decency” played a vital role in Penna’s decisions as to whether to publish or not: indeed, Garboli affirms that the poet was “sensibilissimo” when it came to “castità e [...]”

decenza” (53). Bearing this in mind and before proceeding to examine the verse included in “The Penna Papers,” it is well worth taking a glance at the very beginning of the “Nota” to *Poesie* 1957 where Penna declares that “[il libro è composto di una larga scelta delle poesie scritte fino al 1955. Quelle che mancano, non sempre sono assenti per ragioni estetiche” (*Poesie* 222). It might be conjectured that some of the poems that were not printed in *Poesie* 1957 were left out of this collection because their author considered them to be “indecent.”

On numerous occasions in the verse of “The Penna Papers” the reader is faced head on and quite openly with Penna’s interest in all things sexual. Here the subject of urination, which evidently fascinated the writer from Perugia, surfaces repeatedly: see “È tardi. Il tempo vola,” “I disegni di Maccari che ho nascosti in un cespuglio,” “Era vicino il cimitero. Fabio” and “Pisciare, non amare, fare.” We also encounter in “The Penna Papers,” in the above-mentioned poem regarding Mino Maccari, a swearword that is nowhere to be found in Penna’s previous verse collections: “froci” (PP 65). And consider the two titleless quatrains below:

La primavera rende prominente
l’angolo dei calzoni ai giovanotti.
Non è una cosa oscena, non è niente,
niente di male se tu non li tocchi.

(PP 67)

Odorano di sole i miei testicoli
belli rappresi al loro albero antico.
Tornano le battaglie clamorose?
Amoroze battaglie senza amore.

(PP 67)

Both the above poems “furono scartate da Penna, per un ripensamento, dal dattiloscritto di *Stranezze* già pronto per la stampa” (Garboli, “The Penna Papers” 67). Quite likely, the principal motive behind this change of heart on the part of the author was the sexual explicitness of these two pieces.

In the new poetry published in Garboli’s article we find Penna playing once more with rhyme, not pronouncing a taboo word but suggesting it to his reader. Anyone glancing at “*La fanfara col sole*” will have scarce difficulty in supposing the identity of the censured words at the end of the verses “e una leggera pena ai c...” (PP 68) and “poso la calda pena ai c...” (PP 68) when he learns that the lexemes with which these same words ought to rhyme, following an ABAB pattern, are “ottoni” (PP 68) and “ormoni” (PP 68). All the same, this partial substitution of a swearword with dots, a *bapax legomenon* in Penna, is worthy of note if for no other reason than that it further illustrates the poet’s propensity to conceal but not eschew in his verse the sexual. Staying with the theme of rhyming, let us take a fleeting look at the text reproduced below, again taken from “The Penna Papers”:

Amoreggiar con te, mio bel fanciullo
è come dire al mondo: in te mi culo.
E il mondo mi perdoni questo amore
se la rima minaccia il suo pudore. (PP 70)

What exactly is Penna alluding to with that “rima” in the fourth and final verse? One possibility is that he is referring specifically to “culo,” rhyming with “fanciullo”: an imprecise pronunciation of the former word, employing not two “l”s but just one, would lead to a “parolaccia.” More likely, however, Penna’s “rima” is a synecdoche for the entire first sentence which does, of course, form a *rima baciata*. With a potent dose of irony, he begs the world’s forgiveness if it is disconcerted by the previous affirmation regarding flirtation with a good-looking young lad.

Lastly, *Peccato di gola*. This slim volume, first published by Scheiwiller in 1989, contains a number of poems extracted from letters to a certain “G.,” the son of one of Penna’s friends: the precise dates of composition are currently unknown but the fact that there appears a “lambretta” (PG 33) might lead us to suspect that some or all of these pieces go back to sometime around the Fifties, i.e. to the decade of *Appunti, Una strana gioia di vivere, Poesie* 1957 and *Croce e delizia* (see Garboli, “Penna postumo” 302). The context is private and therefore one of the possible barriers against so-called “obscenity,” public decency, is absent. Perhaps encouraged by this, Penna gives here full vent to his libido, going further than in any of the collections published during his lifetime. To illustrate the erotic energy of *Peccato di gola*, we might recall the two-verse epigram that reads “Era maggio, tremavo [sic] l’esplosione / dello zufolo sotto la cerniera...” (PG 25) or the following lines from the seventeenth text: “un’upupa grifagna / cerca nei tuoi calzoni la compagna” (PG 49).¹² Leaving aside the issue of the influence on the first of these poems of Leopardi’s “A Silvia” (“Era il maggio odoroso: e tu solevi / così menare il giorno”), with regard to the latter text it is helpful to point out that in colloquial Italian the penis is commonly referred to euphemistically as the “uccello,” not to mention the fact that by choosing the feminine noun “upupa” as his phallic symbol and then having this “upupa” hunt for its “compagna” Penna effectively endows his entire scene with a rather effeminate quality (*cf.* the previously mentioned “*La rosa al suo rigoglio*”).

On the subject of birds, sexuality and euphemism, one can hardly pass by the ensuing text from *Peccato di gola*, organised into that classic Pennian form that is the quatrain:

Era giugno, io spiavo, era la sera
che nascosto portasti una smorfiosa

su da noi: la tua mano scomparsa nelle sete
cercava il nido della capinera. (PG 27)

This poem, dominated on the acoustic plane by a memorable sibilance, is not the only piece in which the Perugian author turns into a spy: compare, for example, the above verses with “*Alta estate notturna*” in *Stranezze*. What is unusual is that the second person “tu,” Penna’s lover, is in the company of a female, described spitefully as a “smorfiosa.” Furthermore, in all the verse material currently available this might very well be the sole occasion upon which Penna alludes openly to the female genitalia.¹³ As with the earlier discussed text, the sexual organ is represented through ornithological imagery: not as a bird this time but, more appropriately, as a bird’s nest: “il nido della capinera.”

To round off this discussion of the posthumous Penna, a *stornello* from *Peccato di gola* which could legitimately be adjudged Penna’s most risqué poem of all: “Mi inginocchio e ti prendo, anima sola, / non è preghiera, è peccato di gola” (PG 51). Now, up until this short text the subject of fellatio had been either absent from Penna’s poetry or so well veiled as to make the reader unsure exactly what he was dealing with. In “*Era l’alba su i colli, e gli animali*”, when we encounter the words “Ma l’ospite alla terra, nuovo, / già chiedeva l’amore, inginocchiato” (79), are we or are we not supposed to picture a prelude to oral sexual intercourse? What about this two-verse epigram: “Come beve alla fonte il bel fanciullo / così abbi-amo peccato e non peccato” (135)? Or the following sentence at the end of a “Variante” from *Confuso sogno*: “La luna ricordava, assai lontano, / mezz’ora prima quel profilo uguale / sopra la gioia mia chinarsi intento” (CS 98), where “gioia” might stand for the phallus? Or this passage from the thirtieth poem in “The Penna Papers”: “Lo ritrovavo poi con la testi-na / piegata, in attesa del «gelato»” (PP 73), where the penal euphemism this time would be “gelato”? In the above poem from *Peccato di gola*, on the other hand, Penna for the first time refers without a shadow of a doubt to an act of fellatio. Two brief points before bringing this investigation to a close. Firstly, note how craftily the poet substitutes one of the seven deadly sins, lust, with another, gluttony. Secondly, observe how by writing “[m]i inginocchio,” “anima,” “preghiera” and “peccato” Penna paints his scene in a religious light, thus sublimating the most carnal of experiences.

At the end of a short article published in 1974 to introduce two new poems by Penna, “*La battaglia*” and “*La rinuncia*,” Cesare Garboli wrote: “Con la voce allappata dai tranquillanti, Penna si lagna, oggi, della sua lunga fortuna di poeta «alessandrino». Lamenta che si parli della «magica fluidità», della «divina semplicità dei versi penniani». Preferisce essere, dice,

un poeta del mistero” (“Penna inedito” 26). In fact, all things said and done, it would not be far wide of the mark to define Penna as a “poeta del mistero.” Frequently, the sense of his verse, be it highly erotic or otherwise, is indeed shrouded in a veil of mystery and not at all transparent. No doubt, that “strutturale processo eufemistico” (Pasolini) in Penna’s verse regarding sexual organs and actions is to be attributed in part to the poet’s overall penchant for a certain amount of deliberate poetic obscurity. But the matrix for this practice may also be located in the writer’s general attitude towards the overarching passion in his existence, pederasty. Consider the following poem taken from *Confuso sogno*:

Ragazzo: Un grido sveglia questo nome.
La dolcezza legata all'avventura.
L'innocenza alla cupa passione.
Vivo nell'alba se la luna dura,
ragazzo, un grido sveglia questo nome. (CS 23)

In Penna’s mind his erotic love for pubescent boys is essentially not something nefarious or criminal. Quite the contrary, Penna associates sweetness and innocence with his pederastic relationships. To have expressed on an artistic plane his more sexual thoughts and actions in a crude and direct fashion would, aside from alienating immediately a good part of his audience, have meant severely jeopardising this sweetness and innocence, that atmosphere of peaches and roses which Penna mentally associates with everything to do with his beloved “fanciullo.” All this would go to explain why the poet tends to mask and sublimate the more carnal details, offering his reader a subtle and allusive verse.

To conclude this study, a final thought. It is not easy to imagine a more thematically restricted writer than Sandro Penna. His verse revolves principally around love or, more precisely, erotic love for young men. In addition to this, the poet devotes ample space to the natural world, perhaps the only other thing that impassioned him as much as his “fanciulli.” As for the rest, Penna for the most part hardly seems to bat an eyelid. History, above all, barely exists anywhere from *Poesie* 1939 to *Peccato di gola*. True, the reader can catch the occasional glimpse of a train, a tram or a bus but all the same Giacomo Debenedetti was quite right when he declared that “Penna si mette fuori della storia, ignorandola” (177). The people, events and objects of the Twentieth century in all its immense chaos find very little room in Penna’s poetry. Now, as the world changes at a rapid pace, much of the verse penned in the last few decades or so is doomed to become ever more difficult to comprehend. Without wishing to mention

any names, it is reasonable to presume that many of the poems published in recent times, brimming with details specific to contemporary living, are destined to meet with severe exegetic problems as the decades and centuries pass by, to become so obscure that only with the aid of lengthy glosses will it be possible for the average reader to appreciate them fully. Penna, on the other hand, will suffer perhaps less than any other major Italian poet of the Twentieth century from this point of view. As long as humanity survives and continues to be “human,” people will be deeply moved by Penna’s amorous passions; as long as Nature holds out against man’s incessant violence and there go on existing trees, fields, birds, animals, the sea, the wind, the rain, people will be able to relish Penna’s wildlife and natural landscapes. In short, the Perugian poet looks to be well immunised against the effects of the passing of the years, packed and ready to be appreciated not just by a select few but by the masses of the near and distant future. If, of course, tomorrow’s generations choose to read him. Time will tell...

University College London

NOTES

*For page references to Penna’s verse, the following abbreviations have been adopted here: *VI* = Penna, *Il viaggiatore insonne*; *CS* = Penna, *Confuso sogno*; *PP* = Garboli, “The Penna Papers”; *PG* = Penna, *Peccato di gola*. Where there appears no abbreviation, the page reference is to Penna, *Poesie* 1989.

¹On “*Sole senz’ombra su virili corp*” and Montale, see Marcuz 312.

²For information on the dates of composition and places of publication of the poems belonging to *Poesie* 1939, see Deidier, *L’officina di Penna*.

³For a recent reading of “*Il vegetale*,” see Marcheschi.

⁴On Penna’s poetry in the English-speaking world, see Rivière and Fontanella.

⁵The word “seme” is employed elsewhere in Penna with the meaning “semen”: see, for example, “Estrosa inettitudine infantile / a me ti lega incerto. E certo vola / con il mio seme il tempo” (189) and the rather Petrarchan “Andavo già piangendo fra la gente / il mio perduto seme senza amore. / Raccolse le mie lacrime un pastore / leggero, attento, intatto, indifferente” (246) (*qf.* the penultimate poem of the *Rerum I’ulgarium Fragmenta* (CCCLXV), that which commences: “I’ vo piangendo i miei passati tempi / i quai posì in amar cosa mortale, / senza levarmi a volo, abbiend’io l’ale, / per dar forse di me non bassi exempli”).

⁶On *repetitio* in Penna, see, for example, Di Fonzo 39-49, Iacopetta 103-05 and Turolo 2148-54.

⁷For another case where “cosa” is employed to signify the phallus, see “La morte,” the last short story in *Un po’ di febbre*: “Nel pisciatoio un buco lascia vedere l’altro «cittadino». Non vorrei ma guardo la povera cosa solita” (159). On the phallus and corporeality in general in Penna’s verse, see Macrì 541-46.

⁸For a discussion of this poem, see also Gramigna.

⁹For the contents of the various cumulative volumes by Penna, see Deidier, *L’officina di Penna* 37-40.

¹⁰On the extremely thorny problem of dates in Penna, see, by the same scholar, “L’ultima poesia,” as well as Garboli, “Stranezze” 35 and “The Penna Papers” 76-81.

¹¹Incidentally, the verb “masturbare” may be found on more than one occasion in *Un po’ di febbre*, e.g. “E sentirmi raccontare che un suo amico di vent’anni si masturba con lui, pure essendo un uomo normale che va con le donne” (128) and “Si sdraiò supino sul letto e cominciò a masturbarsi” (140).

¹²The rare adjective “grifagno,” again in the feminine case and again in rhyming position, also features in one of Penna’s earliest poems, “Alla mia cara madre sull’imbrunire”: “Si volge il guardo alla campagna, / al ciel, alla città; e con grifagna / vista la natura scruto: le stelle / ben visibili già son. [...]” (CS 107). Here the end rhyme is not with “compagna” but, instead, with the phonically very close “campagna.”

¹³The enigmatic “Cimitero nel sud” (*Stranezze*), with its “farfalla” (401), might conceivably contain an oblique allusion to the female genitalia. Note furthermore that in “Adolescenza” (*Confuso sogno*) one finds “Nelle notti d’inverno mi tuffavo / nella campagna buia: mi perdevo / come nel caldo di un grembo di donna” (CS 9), whilst a piece from *Appunti* reads as follows: “Viaggiava per la terra / come un giovane Iddio / colui che non aveva / amori sulla terra. / Tornava dalla festa / la giovane animale / molti colori in testa / e frutti nel grembiale” (182).

WORKS CITED

Debenedetti, Giacomo. “Penna.” *Poesia italiana del Novecento: Quaderni inediti*. Milan: Garzanti, 1974. 177-84.

Deidier, Roberto. “Il «dolce rumore della vita». La poesia di Sandro Penna.” *Il canto strozzato: Poesia italiana del Novecento*. Ed. Giuseppe Langella and Enrico Elli. Novara: interlinea, 1995 (second edition 1997). 357-63.

_____. *L’officina di Penna: Le Poesie 1939. Storia e apparato critico*. Milan: Archinto, 1997.

_____. “L’ultima poesia.” *Trasparenze* 14 (2002): 67-71.

_____. “Ma chi perdonerà questo discorso?” *Questioni di filologia penniana*. *Sandro Penna: Una diversa modernità*. Ed. Francesca Bernardini Napoletano. Rome: Fahrenheit 451, 2000. 27-43.

Di Fonzo, Giulio. *Sandro Penna: La luce e il silenzio*. Rome: Edizioni dell’Ateneo, 1981.

Fontanella, Luigi. "La fortuna di Penna negli Stati Uniti: una campionatura schematica del regesto traduttorio e bibliografico." *Sandro Penna: Una diversa modernità*. 147-55.

Garboli, Cesare. "Penna inedito." *Penna Papers*. Milan: Garzanti, 1984. 23-26.

_____. *Penna, Montale e il desiderio*. Milan: Mondadori, 1996.

_____. "Penna postumo." *L'epifania del desiderio: Atti del Convegno nazionale di studi su Sandro Penna: Perugia, 24-26 settembre 1990*. Ed. Roberto Abbondanza and Maurizio Terzetti. Perugia: Provincia di Perugia, 1992. 298-303.

_____. "Stranezze." *Penna Papers*. 33-41.

_____. "The Penna Papers." *Penna Papers*. 53-85.

Giacalone, Giuseppe. "L'ironia lirica di Penna." *L'epifania del desiderio*. 258-67.

Giannelli, Enzo. *L'uomo che sognava i caralli*. Rome: Quetzal, 1984.

Gramigna, Giuliano. "«Qualcuno che era in me ma me non guarda»." *Le forme del desiderio: Il linguaggio poetico alla prora della psicoanalisi*. Milan: Garzanti, 1986. 121-26.

Guerrieri, Elena. "Sul primo Penna." *Studi norecenteschi* XVIII, 42 (December 1991): 395-433.

Haller, Hermann. "The Poetic Universe of Sandro Penna." *Italian Quarterly* XXIII, 90 (Autumn 1982): 43-52.

Iacopetta, Antonio. *Sandro Penna: Il fanciullo con lo specchio*. Rome: Bonacci, 1983.

Macrì, Oreste. "Il «folle desio» di Sandro Penna." *Nerrosi e follia nella letteratura moderna: Atti di seminario. Trento, maggio 1992*. Ed. Anna Dolfi. Rome: Bulzoni, 1993. 527-46.

Marcheschi, Daniela. "Leggendo Penna. Alcune considerazioni sulla poesia *Il regale*." *Trasparenze* 14 (2002): 51-57.

Marcuz, Laura. "Intertestualità nella poesia di Sandro Penna." *Studi norecenteschi* XXV, 56 (December 1998): 305-29.

Montale, Eugenio and Penna, Sandro. *Lettere e minute: 1932-1938*. Ed. Roberto Deidier. Milan: Archinto, 1995.

Pasolini, Pier Paolo. "Una strana gioia di vivere." *Passione e ideologia*. Milan: Garzanti, 1994 (first published in 1960). 427-45.

Pecora, Elio. "Sandro Penna." *Belfagor* LIV, IV, 322 (31 July 1999): 425-38.

_____. *Sandro Penna: Una cheta follia*. Milan: Frassinelli, 1984.

Penna, Sandro. *Confuso sogno*. Ed. Elio Pecora. Milan: Garzanti, 1980.

_____. *Il viaggiatore insonne*. Ed. Roberto Deidier. Genoa: San Marco dei Giustiniani, 2002 (first published in 1977).

_____. *Peccato di gola (poesie al fermo posta)*. Milan: Libri Scheiwiller, 1989 (second edition 1990).

_____. *Poesie*. Milan: Garzanti, 1989.

_____. *Un po' di febbre*. Milan: Garzanti, 1973.

Rivière, William. "La presenza di Penna negli ambienti di lingua anglo-americana." *L'epifania del desiderio*. 242-46.

Saba, Umberto. *Lettere a Sandro Penna: 1929-1940*. Ed. Roberto Deidier. Milan: Archinto, 1997.

Turolo, Antonio. "Su alcuni aspetti dello stile di Penna." *Ottaggio a Gianfranco Folena*. Padua: Editoriale Programma, 1993. 2147-59.

Vera Saura, Carmelo. "La poesia di Sandro Penna: la costruzione e il significato di «Solfeggio»." *Strumenti critici* XIII, 2, 87 (May 1998): 199-216.

Vermicelli, Michela. "La vicenda testuale di Penna tra rivista e raccolta." *L'epifania del desiderio*. 86-105.

ROBERT DE LUCCA

A TRANSLATOR'S VIEW OF GADDA'S LANGUAGE:
THE 'PASTICCIACCIO'

This article is dedicated to
the memory of Bob Dombroski

Introduction

The following comments grew out of a translation of Carlo Emilio's Gadda's masterpiece, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, which I have been working on for a few years.¹ Gadda is considered today to be the giant among Italy's modern prose writers: in the words of one of his bibliographers, Andrea Cortellessa, he has assumed the status of "lo scrittore prototipo: sfida all'emulazione, serbatoio citazionale, monumento di valore" (159).² Critical consensus during the last decade of the century regarding the many-sided qualities of this extraordinary writer-figure seems to have secured him a firm place as the major Italian prose writer of the last century, as well as one of the major twentieth-century European writers, next to names (Joyce, Kafka, Proust, etc.) which have reached canonical status.

This widespread judgment is not so much due to the novelty of Gadda's themes, nor to his experimentation with the conventions of prose narration, nor, despite the great importance of this facet of his work, to his linguistic originality. Gadda's importance largely consists in the power of a prose which achieves, as Emilio Manzotti has written, "a rare density of expression, a "white-hot" quality that inscribes itself on our memory with aphoristic conciseness" (1993, 17).

In spite of this, the reception of Gadda's work in English-speaking countries has not been a success, and he remains relatively unknown here. Departments of Italian studies here have likewise been much slower than their European counterparts to include Gadda in their course lists. The main reason is translation. Aside from a few short pieces buried in the

back issues of reviews, only two of Gadda's works have appeared in English: *That Awful Mess on Via Merulana*, William Weaver's 1965 version of *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (which appeared in Italy in 1957), and, in 1968, *Acquainted with Grief* (Weaver's title for the 1963 *La cognizione del dolore*). Leaving aside other considerations concerning the English reception of Gadda's work, my claim, shared by many other Gadda scholars, is that Weaver's version of the *Pasticciaccio* is inadequate. This study demonstrates some aspects of his version and compares it with my own translation and that of the French version, which appeared in 1963. I also attempt to explain some features of Gadda's writing which might appear to defy adequate translation.

1. General observations

The most easily observable, and probably the most easily describable, trait of the *Pasticciaccio* (but also of most of Gadda's writing) is its lexical richness and variety. Such variety in the *Pasticciaccio* is favored by a double foundation of Roman dialect (though there are present in lesser measure napoletano, molisano, abruzzese, milanese or lombardo, veneziano and others, not to mention a heavy presence of foreign borrowings) and an Italian which is elevated, or literary, or to put it more precisely, scholastic, meaning heavy with elements G. Contini calls "di una cultura nobilmente liceale" (83) — an Italian which, in general, raises the register of Gadda's prose far from the *lingua d'uso*.

So the page in the *Pasticciaccio* gathers together dialectal words (of many regions), and pan-Italian words, the latter coming from extremely dissimilar phases, varieties and applications of Italian, such as trecento terms and contemporary terms; formal, colloquial and trivial Italian; or the sectorial: the scientific, bureaucratic, or technical. In other words a kaleidoscope of varieties which one can attempt to classify with the diasyntematic information of the kind often given in dictionaries, when they indicate whether or not a word or expression belongs to the unmarked standard "core" of the language that can be used at all times and places.³

Diachrony

Gadda pays particular attention to *diachronic* variety ("Vita storica del vocabolo e del modo espressivo. Impossibilità di astrarre da un riferimento storico della lingua parlata e scritta", 3: 492): to the historical development of language, including outdated or former lexical, orthographical, syntactical or grammatical forms. In the *Pasticciaccio*, diachronic variety usually takes on the form of archaic terms (*sitire, cemeteriale, redimito, parvolo*,

aulire, etc.), but also outdated syntactical-grammatical constructions (*nel di lei animo*, *laniando capra*, *resosi defunto*, etc.).

Geographical variety

“I dialetti. Il diritto di alcuni modi più ricchi, o più vigorosi, de’ dialetti stessi... a entrare nell’elenco dei padri e coscritti. Dò palla bianca ai meteci e inserisco in una mia prosa il ligure galuppare (per sciroppare, francese *bouffer*) e il romanesco *gargarozzo*.”, Gadda writes in his essay “Lingua letteraria e lingua d’uso” (3: 492). Linguistic conditions determined by space, or geography (*diatopic variation*) are notoriously exploited by the author; these include dialects (linguistic systems tied to a specific region, without “officially” standard orthographical or grammatical rules) and colloquialisms linked to place (such as in the case of laborers who, at eight in the morning, *son già dietro da tre ore a sudare*, Italianized form of a Northern dialect expression corresponding to the progressive). Roman dialect, together with elevated or scholastic Italian, makes up the “background” texture of the *Pasticciaccio*: not only in the speech of the “collettività fabulante”, but in the narrative sections and in the many-layered polyphony of free indirect discourse. The contribution of G. G. Belli, “uno dei più grandi ed autentici ‘poeti’ del nostro Ottocento, e di tutti i nostri secoli in genere” (4: 1145), is evident in such words as *baccajà*, *paino*, *fojetta* and so on. But the Roman and other dialects in the novel, as in Gadda’s other works, are never adopted for mere naturalistic verisimilitude, but blended into a more general “macaronism” which affects the narration at the minimal and maximal levels of syntax (for example the narrator’s comment “perché quanno non cià sordi er mejo impiego che po trovà una vedova è de trovanne un artro che se la risposa”) and morphology (reduced articulated prepositions such as ‘*n*, *pe*, and *a*’, for instance, indicative of Gadda’s characteristic commingling of the literary-archaic and the dialectal), as well as vocabulary (*pispillorio*, *tritticò*, *aranciasse*, etc.).

Informal - formal

Similar to and sometimes inclusive of the above categories, *diastratic* variety, meaning formal or informal lexical items (*disserrare* versus *aprire*, *vigere* versus *valere* and so on) is heavily present, often linked also to linguistic conditions differentiated by social class: the “sociolects” (so-called by analogy with “dialect”). Gadda’s attention to diastratification produces a vertical sequence that tends toward extremes. The text constantly moves, therefore, from the “aulico” or rarified (*parrolo*, *cliro*, *smorire*, *rancra*, etc.) to the trivial and plebeian (*racchia*, *zoccola*, *buggerone* and so on).

Situation

Language variety due to situation is fully exploited (such as in the long, comic *excursus*, in chap. 6, of telephone language and interference, a “naufragio del testo” which serves as emblem of the author’s overall preservation, in writing, of the pandemonium of reality):

Lui—ginio! Eh, sì, sì, Lui—ginio!... momentaneamente irreperibile. Sì... no... già... perfettamente. No, no... al Toraccio nun l’aveveno trovato. In parole povere, uccel di bosco. Da quanto le diligenze auricolari del Di Pietrantonio pervennero infine a racimolare dal naufragio del testo: il crepitio del microfono e l’induttanza della linea sonorizzavano il testo: interferenze varie, da contatto urbano, intercicalavano, straziavano la recezione), apparve a un dipresso che l’incauto Enea Retalli o Ritalli, sive Luiginio (ma evidentemente Luigino) aveva dato a tinger la sciarpa... trentasei quintali di parmigiano! brondi ghi barla? spediti ieri da Reggio Emilia... Parla il tenente di vascello Racace. Brondi, brondi! Tenenza carabinieri Marino! Di parmigiano stagionato brondi... gasa del signor ammiraglio Mondegùggoli! Società Bavarotti di Parma, sì, a mezzo camion... Tenenza carabinieri di Marino, precedenza di servizio. Trentasei quintali, sì, tre camion, partiti ieri alle dieci. No, la signora gondessa è in gliniga... In gliniga dal signor ammiraglio... a via Orà—zio: Orà—zio! Sì, signorsì. No, signor no. Mo domando. Precedenza servizio polizia, questura di Roma. Trentasei quintali da Reggio Emilia, tipo Parma, di prima assoluta! Il signor ammiraglio ha fatto l’oberazzione lunedì: l’oberazzione della vescica: della vesci—ca. Sì, signorsì... No, signor no.

Ciò che fu possibile estrarre da un tal guazzabuglio fu, insomma, che il Retalli avea portato a tinger la sciarpa a una donna dei Due Santi, sulla via Appia, certa Pàcori, Pàcori Zamira. Zamira! Zeta come Zara, a come Ancona! Zamira!... sì, sì, Zamira! nota a molti, se non a tutti, in quel di Marino e di Albano, per i molti suoi meriti: se non per tutti i suoi meriti (2: 139-40).

Diaintegrative varieties

Foreign borrowings, which are many in Gadda, are often subsequently and grotesquely deformed according to what Gadda calls the “uso spastico della parola” (*σιμπατία*, Greek poetic form of the Italian *simpatia*) or italicized phonetically (*Bedecke* for *Baedeker*, *Boriulin* for *Brooklyn*, *Eisenberg* for *Heisenberg*, etc.), or both in whole syntagma, such as *aphasia coram telefono*, macaronic Latin roughly meaning “speechlessness before the telephone”.⁴

Superimposed meanings

Diaconnotative words have associative and occasional meanings superimposed on their basic meanings - in contrast to their static conceptual

meanings — that are often difficult to describe context-independently; for example the German *Führer*. The most conspicuous use of diaconnotative variety in the *Pasticciaccio* comes from the many epithets used for Mussolini: *Testa di Morto, del Quo, buce, Caciocavallo, rachitoide acromegalico, Mascellone, Predappiofezzo, Merda, Truce in cattedra* and so on.

Technical varieties

The specialized vocabulary of various occupations is a constant feature in Gadda, for example legal (*muncipar, causali*, etc.) or financial terms (*fideicommissario, accredito*) or words from science and the technical professions (*anadromi*, from zoology, *ragotonici*, from medicine, *quanto*, from physics, to name a few). Mock-technicalisms, invented by the author, also abound: *manucaptazione-prolazione, gravidico, ungulazione*, etc. The explosion of metaphoric and antiphrastic use of language in the *Pasticciaccio* is probably much better represented by the author's use of scientific technicisms than by any other lexical category. Extraordinary transfers of meaning and hyperbolic analogies through the use of such technicisms contribute most to the "baroque" texture, as in this example concerning the catabolic product of a hen:

... un cioccolatinone verde intorcolato alla Borromini come i grumi di solfo colloide delle acque albule: e in vetta in vetta uno scaracchietto di calce, allo stato colloidale pure isso, una crema chiara chiara, di latte pastorizzato pallido (2: 206).

Frequency

Diasfrential variety is usually indicated in dictionaries when a word is marked as "rare". Mostly it is linked to diachronic variety, to words that are marked "obsolete" or "obsolescent", though often the item is not quite out of use in some areas (*fumea, inspirazione, fistula*, etc.). There is also a quite heavy adoption of rare variants in spelling (*mugine, rancura, viglietto* and so on).

"Substandard" items

Dianormative variety includes items that are considered substandard or illiterate, for example the common English word *ain't* for the present indicative of the verb *to be*. There are many examples of what might be considered substandard Italian in the novel, at the level of vocabulary (*fare la bua* instead of *far male*; *signorino* for *sedere* etc., as well a wide range of idiomatisms), grammar and syntax, much of it linked to the use of those dialects or dialectal varieties considered less "refined" (the rustic speech of the Roman countryside as opposed to Venetian or Milanese, for example).

The importance of diaphasic change

Lexical variation due to time (*diaphasic variety*), not in the sense of diachrony or variations that rely on the history of the language, its passage to one form to another over a long period, but to reformulation during an enunciation, is very significant for the study of Gadda's prose. In the *Pasticciaccio* there is a heavy use of gemination, that is, the doubling or repetition of the same concept using synonyms or the so-called "doublets" belonging to the different categories already mentioned.⁵ A frequent feature in Gadda is the reformulation, gemination and re-gemination within one sentence or paragraph into different registers or even different languages - as in this triple reformulation from *La cognizione del dolore*, where the subject is horses at the starting gate at a horse race: "ed era per le corse, alle mosse, cioè alla partenza, con l'esse, che di quando in quando la chiamavano però anche starting." This is a diaphasic reformulation which consists of a specialized term, then a common Italo-milanese term (note the metalinguistic gloss of "con l'esse", a feature also very frequent in Gadda), then an English equivalent. Another example of diaphasic variation comes from the beginning of the *Pasticciaccio*, when the narrator, or one of the narrators, is referring to Ingravallo's thoughts on the philosophical category of cause. What the narrator calls the "molteplicità di causali convergenti" which results in a crime is named "anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolo."

"Descrizione metonimica"

The last category mentioned here is both a micro- and macroscopic feature of Gadda's extremely dense pages: what Emilio Manzotti calls "descrizione metonimica" or "descrizione per varianti alternative" (1996, 201-325). This refers to the tendency in Gadda to offer a summary of a plurality of descriptions, which pass through many reformulations, in a series, and in which all the lexical variety just described comes into play simultaneously. To assert one thing, in the text, recalls, by association, alternative assertions within the paradigm of all possible assertions (whence the frequent passage from one "voice", with its own linguistic features, to another within the same paragraph, or page). In fact the most extraordinary thing about all these linguistic excursions is that they nearly always occur *simultaneously*. We may often find gathered together within a single sentence any number of these diatypes: the dialectal with the literary-archaic, technical, trivial and colloquial words, or even a scientific term given dialectal shading and vice-versa. Some examples will be examined shortly.

The great variety poured onto the page is in part due to a prodigious mimetic capacity, the ability to reproduce that particular speech of a given environment, and also to reproduce individual peculiarities (idiolects also have a very important role), but that material seems to follow a non-law of humoral leaps and arabesques. Gadda's use of dialects, for example, is totally inconsistent: if the auxiliary verb *avete* is *avete* in the dialectal speech of Ingravallo (itself a mixture of romanesco, napoletano and molisano-abruzzese) on pages 46 and 47, it remains *avete* on following pages and elsewhere. The dialectal speech of other characters also (in direct, indirect or free indirect discourse) is rendered only sporadically. Gadda's use of dialects, therefore, is far from that of Pasolini's in his Roman novels, for instance, where the use of dialect is uniform and sustained. Instead Gadda's potpourri of diatypes follows a seemingly lawless scheme of humoral jumps and caprice.⁶ The single fragment "Donde la giustificata prescia de l'Utorità, che verso le dieci si cangiò in furugozzo" mixes Roman dialect (*prescia, Utorità*), Lombardisms (*furugozzo*) standard Italian (*verso le dieci, la giustificata*) and literary Italian (*donde, si cangiò*).

Faced with a prose that seems characterized by a total lack of homogeneity, one stylistic or lexical constant is the underlying texture upon which that richness is overlaid: an elevated Italian, literary, or, as said before, scholastic - that of words such as *ridischiedere, irradiare, predicare* (not in the sense of "preach" but of "ascribe to a logical category, formulate a judgement"), *foco, redimito, molcere, parrolo, nel di lei animo* (for *nel suo animo*), *verno* (for *inverno*) and so on. This common denominator is well above the *italiano medio*: Gadda's prose, in fact, generally avoids any sort of *medietas*.⁷

2. An analysis "per exempla"

Two brief specimens of Gadda's prose in the *Pasticciaccio*, syntactically parallel (that is consisting of a nominal theme then developed) allow us to see the extent of lexical variation, which is, in general, spread throughout the text.

Il caso Pirroficoni non *avera ancora afflitto* le cronache dell'Urbe: il Testa di Morto in feluca *sitiva già*, per altro, la penna di pavone *dell'indiziato*, da potersela infilare dove lui s'infilava le penne: *de parone o de pollo guasto che puzza*.

Il mal capitato Pirroficoni fu ridotto in fin di vita *a busse da un taliana di quelli*: perché gli si voleva estorcere ad ogni modo, in «camera di sicurezza», la *veridica ammissione d'aver istuprato* certe bimbe. *Paracadde giù da' nuvoli* e implorava che no, che *non è vero un corno*: ma *ne buscò da stiantare*. Oh mani generosi del Beccaria! (2: 92-4; italics mine)

In the first sample the hyper-colloquial and dialectal prepositional clausula of specification “*de pavone o de pollo guasto che puzzava*” transposes into extremely informal Italian the miserable pretension of Fascist “pseudo-giustizia”, as the narrator calls it several lines later, for which what counts is not at all justice but merely the theatrical exhibition of severity, indicated by a narcissistic *penna di pavone*. But in a metaphorical reference to the chivalrous code of battle, the craving of the *Testa di Morto in feluca* (one of the hundred and one appellations Gadda substitutes for Mussolini, never directly named according to the scheme of *damnatio memoriae*) for the suspect-adversary’s helmet-plume is refined by the literary-archaic *sitire*, “to thirst after”, in combination with the rhetorical emphasis and classical reminiscence of *Urbe* (Rome, by antonomasia). *Sitira* is a diastratic opposite of the extremely informal *puzzare*, contributing to the ironic distancing of the narrator from his material in the first part of the sentence. The case of the hapless Pirroficoni (the name an obscene Gaddian play on the Greek πυρός, “flame-colored” or “inflamed” and the Italian *fico* probably in its meaning as male or female genital organs, but also the fleshy tumor or growth between the buttocks) *non aveva ancora afflitto* the newspapers, another example of elevated Italian, along with the juridical term *indiziato*, “suspect”, and *feluca* (a boat-shaped, two-pointed or cocked hat limited to the dress uniforms of high officials, named after the boat it resembles in shape). But the probably obscene allusion of the reflexive locution *dore lui* (that is, the *Testa di Morto*, Mussolini) *s’infilara le penne* represents another extreme, here of brusque informality (and doubly allusive, then, if we take the name *Pirroficoni* to be a nod to the Italian *ficcone*, derived from the verb *ficcare*, “to stick or thrust in”, synonym of “*infilare*”, and which means “chi si intromette senza rispetto, sfacciatamente, in ciò che non lo riguarda”, very much the case with Mussolini’s interest here). In the second, longer sample, the victim is beaten to within an inch of his life by the extremely colloquial deixis *a busse da un taliana di quelli*, the masculine singular agent *taliana* possibly a memory of a poem by the Milanese poet Delio Tessa, entitled *A Carlo Porta* (in which we also find the form *Mussolina*): a likely source, since the subjects of Tessa’s tragic civic invection are the sepulchral presence of *il Due* and Fascist persecution of a “pover ... Talian”:

... e la cossa che importa, che sufraga
sola [...] l’è de fach de cappel a chi ghe dà
la collobia al porscell;
impara a saludà
donca per straa la zucca

negra del Mussolina e citto lì
 citto, che tant per ti
 rusca e balla, per ti bona Taliana,
 come ai temp de Franzisch,
 per ti l'è bast,
 [...]
 e descors e reson
 no serven di politech seccaball,
 eternament e senza remission
 ghe l'et d'avè sui spall
 coi durezz di travers e el spelament
 puttasca e nagott oter! (Brevini 89)⁸

Taliana, in this context, might also be a topical allusion to the spoken Italian of the Germans, or, better, of the Austrians, in particular the Croatian soldiers of the Austro-Hungarian Empire; as may be found, in fact, in the work of Carlo Porta.⁹ “Taliana” would therefore stand for an Italian of Nordic build, large and sturdy, and of brutal manners, precisely like the Croats immortalized by Porta. Both these possibile sources for the word would give sense to “di quelli”, which is a locution characteristic of Gadda, modeled on the dialectal intensifier “de quij”: together a form of reticence and of antonomasia. It is worthy to note that, because of its Fascist setting, Gadda never uses the noun “italiano” to refer to the populace, but only degraded forms such as “talianka”, “taliani” or “taliana”.¹⁰ The action of this member of an ad hoc gang is raised to the precise *estorcere*, “to take possession unjustly through violence, threat or fraud”; the ironic detachment of that verb sustained moreover by the oxymòronic quote “camera di sicurezza”—anything but safe here—and by the refined legal locution *veridica ammissione*. A confession, then, withheld by the opposite lexical extreme of the decisive, hyper-colloquial *che no, non è vero un corno*: not guilty, that is, *d'aver istuprato*, with its prothetical *-i*, (since the previous word ends in consonant) between literary-archaic and regional and dialectal. The informal and possibly ironic *bimbe* (we are not told the age of the victims) takes us in the other direction, that of “camera di sicurezza” for example, irony sustained by the nice verbal coinage *paracadde* forming part of the refined amalgam of the dialectal or spoken *paracadde giù da' nuvoli* (the idiomatic expression shaded from the more pedestrian *cadere* or *cascare dalle nuvole*). *Paracadere*, though of obvious formation, is a Gaddian coinage or nonce-word now registered in Battaglia. The poor Pirroficoni suffers with the regional-colloquial *ne buscò* (“prendere una buona quantità di botte” - or *busse*), derived from the Spanish *buscar*; *da stiantare* is a Tuscan variation of the already colloquial *schiantare* (“da morire, da crepare”), which

is immediately refined in the direction of Latin antiquity by the vocative allusion to the *mani* (the spirits of the dead to whom relatives pay homage with gifts, in ancient Roman religion), here to the spirit of Cesare Beccaria, celebrated jurist and author of *Dei delitti e delle pene*, an early attempt to reform the penal code and do away with, among other practices, precisely torture as means to extort confession. The opposition between the *Manes*, beneficial spirits of the dead living through works and the memory of their virtue, and the negative, funerary *Testa di Morto* echoes that between *sitire* and *puzzare*; the allusion in Gadda to Beccaria may also involve Beccaria's grandson, Alessandro Manzoni (indubitably the most important literary source for the *Pasticiaccio*), to whom the entire passage pays particular homage for its defense of a victim of official abuse.

Above all —and I should speak here also of syntax— both passages are refined mixtures of dialectal or colloquial locutions (*a busse da un taliana di quelli, ne buscò da stiantare, non è vero un corvo*, etc.) and terms and expressions from an elevated register (*sitire, estorcere, istuprato*, etc.) through which the colloquialisms are filtered and elevated themselves into a hyper-literary *pastiche*.

3. Lexical inventions and translation

The mention of the Gaddian coinage *parauadde* opens up the subject of the enrichment of the vocabulary through previously unheard-of combinations of terms, or else neologisms derived from any number of diatypes or even languages. These are formed in several different ways (roughly: by derivation, composition, contamination, and mock latin or other mock-languages, not to mention neologisms in meaning and plays on words). Adequate translation will generally depend on understanding their formative logic. For example, such explicit derivations that use diminutive suffixes like *-ino*, *-etto* or *-uccio*, or that use the augmentative *-one* or else the pejorative *-accio*, forming words such as *tesoruccio* or *pezzaccio*, would normally be rendered with a locution in English. There are other neologisms, however, formed by derivation, such as *chilometrare* (from *chilometro*, of Greek origin) and *digitativo* (from *digitale* < Latin *digitalis* plus the adjectival suffix *-ativo* < Latin *-atirus, -a, -um*) which must be re-created in various ways. For the first a possible translation is the English nonce-word “to mile” (in the progressive “miling” in the specific passage). For the second, which again refers to the poor Pirroficoni, called by Gadda “il peritoso e digitativo galante” for his ill-fated habit of sending hand signals to his married lover from the street up to her window, a locution like “the chivalrous expert in dactylogy” (the latter term meaning “the art of

speaking by signs made by the fingers" in the OED), though not a neologism, seems to retain the ironic comicity intended by the author.

Things are much stickier with neologisms formed by composition, because the translator must first understand from what they are composed (and they may be formed using Latin, Greek, Italian, Italic dialects, or others words from any number of European languages), and then, as with other invented words, why they were composed and what they mean. A case in point is the adjective *cinobalànico*, formed of the Greek Βάλανος meaning "gland" or "acorn" but also "glans penis" (the meaning here), and *cwn* "dog"; then given the adjectival suffix *-ico* for the meaning "of or like the penis of a dog". The prefixes *cino-* and *cuno-* are common in Italian and English, respectively, though the use of words derived from Βάλανος is rare in both tongues, with no adjectival form reported. The passage in which the composed adjective appears concerns the hysteria of the mob as it prejudicially clamors for a sacrificial victim or scapegoat following a crime, regardless of guilt or innocence: "l'orgasmo cinobalànico dell'antecipato giudizio" (*orgasmo* here meaning excitement or frenzy). If one knows the vulgar expression "a cazzo di cane", meaning "fatto malissimo" the compositive origin, and hence the meaning, of "cinobalànico" becomes clear. Weaver notices this and provides one of his very rare glosses: "A word invented by Gadda, a Greco-italian adjective created from an obscene Roman dialect expression meaning badly done" (it is not, in fact, Roman dialect), but then he translates it as "cynobalanic". This, although it is derived from the same roots, points to no English expression (there is, in English, no literal equivalent of "a cazzo di cane"), so the term is meaningless. One solution is "cephalobalanic", which is similarly formed and is a mock-scientific equivalent of a coarse English expression ("dick-headed", etc.) close in meaning to the vulgar Italian.

The case is similar with the terms *gravidico* and the derived combination *ossequenziale-scaricabarilistico*, used in a pseudo-scientific/bureaucratic passage describing the pressure of the Fascist hierarchy on the lower-ranking police officers involved in investigation: "La cascatella delle telefonate gerarchesche, come ogni cascatella che si rispetti, era ed è irreversibile in un determinato campo di forze, qual è il campo *gravidico*, o il campo *ossequenziale-scaricabarilistico*." Joan McConnell in her useful (but not always accurate) *A Vocabulary Analysis of Gadda's Pasticciaccio* reports *gravidico* as an invented composition by Gadda made from *grave* < Latin GRAVIS and *dico* < Latin DICO, DICERE, and gives its meaning as "to speak heavily or imprecisely" (158). Battaglia, however, reports the meaning as simply "gravitazionale", derived from *gravido* and given the adjectival suffix,

though the sole author cited for its use is Gadda himself. Given the author's penchant for word play, the adjective, if it is a coinage, is probably used for its similarity with the roots mentioned by McConnel, although its base meaning seems to be the one given by Battaglia, especially since it is used elsewhere to refer unequivocally to the field of gravity. The composition *campo ossequienziale-scaricabarilistico*, translated by Weaver in typically uninspired fashion as "field of obsequiousness and pass-the-buckdom" (*scaricabarilistico* defined by Battaglia, again with Gadda cited as authority, as "che tende a riversare su altri l'onere o la responsabilità di una scelta o di un'incombenza gravosa"), is probably better rendered as "obsequient-buckconveyant field" (though the English reader has to do a little more work than the Italian), especially since *ossequienziale* is a contamination derived from *ossequiente* and not listed, obviously, in any dictionary.

4. *Misunderstandings, loss of formal features, obscure sources.*

What is relevant for a 'good' translation

The losses of formal features in the Weaver version are not by any means limited to his rendition of Gadda's neologisms. Just in terms of the lexicon, there is a constant banalization of Gadda's language (*accileccare* becomes "dazzle"; *sororale*, "sister-like"; *ridischiedere*, "re-open"; *ascesi*, "ascent"; *zigrinata*, "knurled, streaked" etc.). Weaver's version regularly tends towards the very *medietas* Gadda appears to take every possible step to avoid. This is true also as regards dialectal words (discussed below): Weaver shuns attempts to render not only their comic and expressive qualities, but also the artificial, literary use of dialect in Gadda.

A look at the following passage will help to see some specific problems of translation. We have already looked at one of the words there (*cinobalànico*) and seen that the page deals with a mob calling out for the bloody, summary trial and execution of an innocent. Here we have an analysis of the Fascists' use of punishment for its theatrical and ultimately repressive value:

«Adoperare » l'avvenimento —quel qualunque avvenimento che Giove Farabutto, preside a'nuvoli, t'abbi fiantato davanti il naso, plaf, plaf — alla magnificazione d'una propria attività pseudo-etica, in facto protuberatamente scenica e sporcamente teatrata, è il giuoco di qualunque, istituto o persona, voglia attribuire alla propaganda e alla pesca le dimensioni e la gravezza di un'attività morale. La psiche del demente politico esibito (narcisista a contenuto pseudo-etico) aggraffia il delitto alieno, reale o creduto, e vi ruggchia sopra come belva coglionia e furente a fredo sopra una mascella d'asino: conducendosi per tal modo a esaurire (a distendere) nella inane fattispecie d'un mito punitivo la sudicia tensione

che lo compelle al pragma: al pragma quale che sia, purché pragma, al pragma *couïte que couïte*. Il crimine alieno è « adoperato » a placar Megera anguerinata, la moltitudine pazza: che non si placherà di così poco: viene offerto, come laniando capro o cerbiatto, a le scarmiglate che lo faranno a pezzi, lene in salti o mamillone ubique e voraci nel baccanale che di loro strida si accende, e dello strazio e del sangue s'imporpora: acquistando corso legale, per tal modo, una pseudo-giustizia, una pseudo-severità, o la pseudo-abilitazione a' dittaggi: della quale appaiono essere contrassegno manifesti e l'arroganza della sconsiderata istruttoria, e l'orgasmo cinobalànico dell'antecipato giudizio (2: 92).

Weaver has:

“To exploit” the event —*whatever event Jore Scoundrel, big-cheese in the cloud department, dropped in your lap, plop*— to the magnification of one's own pseudo-ethical activity, in fact protuberantly theatrical and *filtbily* staged, is the game of the institution or person who wishes to endow propaganda and *fisheries* with the weight of a moral activity. The displayed psyche of the political *madman* (*a narcissist of pseudo-ethical content*) grabs the alien crime, real or believed, and roars over it like a *stupid, furious beast, in cold blood*, over an ass's jawbone: behaving in such a way as to exhaust (to relax) in the inane *matter* of a punitive myth the *dirty* tension that compels him to action, action *couïte que couïte*. The alien crime is exploited to placate the *snaky-maned* Megaera, the mad multitude: which will not be placated with so little: it is offered, like a ram or *stag to be torn to pieces*, to the *disheveled women* who will rip it apart, *light of foot, ubiquitous and mammary* in the bacchanal which their cries kindle, purpled with torment and blood. In this way, a pseudo-justice assumes a legal course, a pseudo-severity, or the *pseudo-habilitation of the finger-pointings* whose manifest countersigns seem to be both the arrogance of the ill-considered magistrate's *investigation* and the *cyno-balanic excitement* of the anticipated sentence (119-20; I have underlined passages I find problematic).¹¹

Battaglia lists *fianta* as meaning “sterco bovino o equino”, though the verbal form is not listed and is probably coined by Gadda (“Giove Farabutto”, god of the weather, is an appropriate producer of that substance since he often takes on the guise of a bull). In Gadda when a god plays a trick on us it is usually disruptive and scatological: one of the author's earliest memories of such a cosmic joke, recorded in several writings, is of a pigeon soiling, from on high, his ice-cream cone in Milan's *Galleria*. Weaver's misleadingly benign verb “to drop”, with the indirect object “in your lap”, do away with all diaintegrative variety, and do not preserve the associative meanings intended by the author. *Pésca* or *pésca* (depending on the accentuation of the *e*), far from having the nonsensical

meaning “fisheries”, are listed in Battaglia as “critica fatta con acrimonia” or “botta, percossa” (*pésca*) or else “vantaggio ottenuto con mezzi ingannevoli o con la frode” (*pésca*, used in this signification by Manzoni in *I Promessi Sposi*): much more appropriate, in this context of propaganda, extorsion, and punishment. In the allusion to the Biblical Samson’s brandishing an ass’ jawbone before his enemies, *a freddo* used to modify *furente* makes much less sense as “in cold blood”, than as “pointlessly” or “without reason”, given the wielder’s cruel stupidity (expressed with *cogliona*, of a much lower register than Weaver’s “stupid”). Likewise, a punitive myth (the “inane fattispecie d’un mito punitivo”) is a case in point, not, in any case, a vague “matter”. Farther down, the use of “snaky-maned” for “anguicrinito”, in a passage filled with references to Greek antiquity and Greek-derived lexicon, is a drastic, but not uncommon, banalization and lowering of register, especially since the same root Greek *angui-* is also used in English. “Light of foot” is part of a compound misunderstanding or ignorance of the Greek references here (*Megera anguicrinita, lene, mamillone, baccanale*, etc.), comprehensible in view of the fact that most of the items derived from Greek and referring to a baccanal are also homophonic puns with other more common words. *Lene* first of all, is an adjective meaning “light” but also the plural noun “bacchants” or female votaries of Dionysius; likewise *mamillone*, which is a Gaddian pun on *mammillona* (two ems) (“squaldrina, bagascia”, derived from *mammella*) and *mimallone*, (one em) which means, precisely, “chi partecipa al tripudio dionisiaco”: synonymous, therefore, with *lene*. It is hard to see how anyone can be described as “mammary”. Folk etymology (something in which Gadda, good classical scholar that he is, never unknowingly indulges) produces “pseudo-habilitation of the finger-pointings” for *pseudo-abilitazione a’ dittaggi*, in which *dittaggi*, with its double *t*, has no kinship at all with *dito*, but is a dialectal (from lucchese) and literary term meaning “diceria, voce pubblica”, derived from the Latin *dictus*, past participle of *dicere*. I have not dealt with the modernization, in Weaver’s version, of Gadda’s Italian archaisms, nor with the dialectal elements which are here, as elsewhere, ignored, nor with the leveling of Gadda’s syntax.

Two more short passages show how inattention to Gadda’s grammar may lead to mistranslations (and, on occasion, unintelligibility; while Gadda’s Italian, though arduous at times, always reveals richness of meaning, not the opposite).

La nipote! La nipote albana, fiore dell’eterna gente sabellica.
L’afflato dei predatori. Già. Le sabine non c’era più bisogno di toglierle...
così profonde! attesa della notte mediatrice, tepide carni dell’alba. Le

albane ci pensavan loro, oggi, a scegne a fiume. E il fiume andava, andava, superati i clamori, a raggiungere, al lido, l'indefettibile attesa dell'eternità. (2: 24)

The semantic density of this free indirect discourse registering Ingravallo's musings regarding the roster of the Balduccis' surrogate "nieces" (usually mere serving-girls recluted from Rome's countryside by the sterile wife, Liliana, and fertile prey for the man of the house) is compounded by homophonic and homographic synonyms (*attesa* in two of its connotations), as well as by the use of ellipsis (*toglierle... così profonde!*) and a crowd of allusions to Roman antiquity. Weaver renders this:

The niece! The Alban niece, flower of the eternal Sabellian people. The afflatus of the predators. Yes. There was no need *to seize those Sabine women . . . so radically!* waiting for the night's mediation, the warm flesh of dawn. The Alban women, nowadays, came down to the riverbanks on their own. And the river flowed on, and on, *overcoming all din*, to reach, at the sea's edge, the *inexorable, waiting eternity* (17; I have underlined passages I find problematic).

In this tough *cryptogram* (a dense concentration of allusive signifiers) which departs, like so much in Gadda, from grammatical and syntactical norms, every word must be weighed for its full range of meaning, to be conserved if possible in translation. *Già*, in this context, is probably not a simple affermative, but may mean "formerly": the *afflatus*, or overmastering impulse, of the Roman predatory male (the entire passage alludes to the Alban and Sabine people, who inhabited the central region of the Apennines near Rome; in particular the rape of the Sabine women organized by Romulus, the founder of Rome) is no longer necessary, since the Alban women now come to Rome by their own will.¹² Battaglia registers the adjective *profondo*, whose inflexion in the above sample identifies it as modifying the plural feminine noun *sabine*, as meaning "che manifesta completa umiliazione". Its alteration from adjective to adverb (modifying "to seize") in the above English rendition must be counted as an error, however, mainly because it deprives the passage of meaning (how does one rape "radically"?). The error is compounded by the misunderstanding of *attesa*, nominalization of the verb *attendere*, meaning "hope", and the preposition *di* (in the contracted form *della*, indicating possession): not "waiting for the night's mediation", therefore, but "hope of night the mediatrix". The nominal value of *attesa* and the genitive function of the preposition are ignored again in the closing expression "inexorable, wait-

ing eternity". A rendering, then, which better preserves the original meaning as well as its density might be:

The niece! The Alban niece, flower of the eternal Sabine race, and the afflatus of the predators. Once. There was no longer any need to seize those Sabine women... so available! The offering now, during night the mediatrix, of daybreak's warm flesh. Today the Alban women came down to the river by themselves. And the waters flowed, streaming past the clamor to reach, at the shore, eternity's unfailing vigil. (de Lucca 14)

The following tables offer additional analytic comparisons between some passages of Gadda's original text, William Weaver's 1963 translation, and my own.

Weaver:

The female personality—Ingravallo grumbled mentally, as if **preaching to himself**—what did it all mean?... The female personality, typically **gravity-centered** on the ovaries, is distinguished from the male insofar as the very activity of the cortex, the **old gray matter**, of the female, is revealed in a **comprehension**, and in a revision, of the reasoning of the male element... The woman's morality-personality **turns for affective coagulations and condensations to the husband...**[139]

...forced sister-like *συμπατία* in the regards of her own sex.

de Lucca:

The female personality—Ingravallo groused inwardly, as if **affirming its properties to himself** — what was that all about?... The female personality, typically **centergravitated toward** the ovaries, differs from that of the male in so far as the very activity of the cortex, **in th'**

Gadda:

La personalità femminile — brontolò mentalmente Ingravallo quasi **predicando** a se stesso — che vvulive di?... ‘a personalità femminile, tipicamente **centrogravitata** sugli ovarii, in tanto si distingue dalla maschile, in quanto l’attività stessa della corteccia, **int’ o cervello d’ a femmena**, si manifesta in un **apprendimento**, e in un rifacimento, d’ ‘o ragionamento dell’elemento maschile... La moralità-individualità della donna si rivolge per addensamenti e per coaguli affettivi al marito...[106]

predicando: here clearly “indicare cose o persone come fornite di particolare qualità, caratteristiche, ecc.” or, better, from logic: “attribuire un predicato a un soggetto; ascrivere a una categoria logica; formulare un giudizio” (Battaglia). Not in the sense of ‘annunciare, proclamare’ which is the meaning of ‘preaching’. Passage is a long, analytical disquisition by the inspector-philosopher Ingravallo on female personality.

centrogravitata: coined by Gadda from the technicism “centro di gravitazione” (“punto di un corpo da cui si suppone che si eserciti una forza onde esso è attratto o intorno al quale si muove”) and verb “gravitare” (“appoggiarsi; tendere verso un

brains of wimmen, is expressed in an **assimilation**, and in a re-making, of a reasoning — if you can call it *reas'nin'* — of the masculine element... The **morality-individuality** of the woman **is concentrated on and emotionally solidifies around** the husband...

...forced **sororal** συμπατία towards the co-sexed...

punto o muoversi intorno a esso per effetto della forza della gravità; orbitare"). English "center of gravity" and "gravitate" ("tend to move toward a certain point or object as a natural goal or destination; be strongly attracted to some centre of influence. Freq. followed by **to, towards**" - OED). The verb "centre" from which Weaver creates "gravity-centered" means "place in the centre; concentrate or focus on; be situated on a fixed centre; move round a focal point" (OED). "Gravity-centered" expresses neither the technical point ("have as its centre of gravity") nor meaning of "gravitate" ("be strongly attracted to some centre").

apprendimento: used by G. to mean "far proprio, prendere, imparare". "Comprehension": faculty of understanding; the act of including, containing, comprising".

assimilation: "faculty of making others' concepts, doctrines, styles, opinions one's own".

La mentalità-individualità della donna si rivolge per addensamenti e per coaguli affettivi al marito: "per" here introduces a complement of **means**, not of **end**. Not "per ottenere addensamenti e coaguli affettivi dal marito" (Weaver: "turns **for** affective coagulations and condensations to the husband") but "per mezzo di addensamenti" etc.

sororale: literary English "sororal" retains Gadda's register.

Weaver:

For her, from the Tiber down, there, there beyond the crumbling castles, and after the blond vineyards, there was, on the hills and mountains, and in the brief plains of Italy, a kind of great fertile

Gadda:

“due salpingi grasse, zigrinate *d'una dorizia di granuli, il granulosi e untuoso, il felice cariale della gente. Di quando in quando dal grande Orario follicoli maturati si aprivano, come cicche d'una melegrana: e rossi*

womb, two swollen **Eustachian tubes, streaked** with an abundance of granules, the granular and greasy, the happy caviar of the race. From time to time, from the great Ovary ripened follicles opened, like pomegranate **seeds**: and red grains, mad with amorous certitude, descended upon the city, to encounter the male afflatus, the vitalizing impulse, that spermatic aura of which the ovarists of the eighteenth century wrote their fantastic treatise.

de Lucca:

For her, beyond the Tiber, there, there behind the castles in ruins and after the blond vineyards lay, on the hills and the mountains and the plains of Italy - like an immense fertile womb with twin, copious salpinxes shagreened with a cornucopia of granules - the granulous, the unctuous, the beatific caviar of the generations. And from time to time in the great Ovary ripe follicles opened, like pomegranates, whose ruddy kernels, mad with amorous assurance, tumbled towards the Eternal City to encounter the afflatus of the male: the enlivening impulse, that spermatic aura of which the ovists of yesteryear spun their fables.

chicchi, *pazzi* d'un'amorosa certezza, ne discendevano ad urbe, a incontrare l'afflato maschile, l'impulso vitalizzante, quell'aura spermatica di cui favoleggiarano gli ovaristi del Settecento." (24)

“salpinge grasse” (Battaglia: *salpinge uterina o ovarica: nell'apparato genitale interno femminile, il condotto che collega ciascun ovario con la parte superiore dell'utero; tuba di Fallopio.*)

“Eustachian tubes” are, instead, “canals leading from the pharynx to the cavity of the tympanum” (in the ear). The correct English term is “salpinxes” or “Fallopian tubes”. Lexical error.

“zigrinata” (Devoto-Oli: *conferire ad una pelle, tessuto o simili un aspetto ruvido o granuloso*)

“streaked” for “zigrinata”: the correct English term is “shagreened”, same etymology and technical meaning. Lexical and stylistic error.

“dovizia” literary term (Devoto-Oli: *straordinaria abbondanza o ricchezza; copia*)

“abundance” lacking in lexical-stylistic terms.

“untuoso” used probably by G. to mean both “grasso” and “sontuoso, splendido” oppure “profumato”. (from Latin “unctus”; Orazio “uncta patrimonia” etc.) *Not pejorative.*

“greasy”: pejorative meaning, “dirty”; falling-off of tone: error in register.

“felice caviale” not “happy” (“contento”) but “beatific”, “fortunate” “prosperous” “desired” and sim.

Lexical and stylistic error.

“ciche”: “pellicina che separa i semi della melegrana e di altri” (Battaglia).

“ne discendevano ad urbe”: “ne” refers to “follicoli”, “ad urbe”: Latin. “descended upon the city” falling off of tone.

“di cui favoleggiavano gli ovaristi del Settecento.” “favoleggiare”: “raccontare favole, congetturate vanamente, arzigogolare”.

"of which the ovarists of the eighteenth century wrote their fantastic treatise." Falling off of tone both for "wrote" and "eighteenth century"; "treatise" singular, cannot be attributed to "ovarists", plural.

"ovaristi": English rare "ovist" or more common "ovarist".

Weaver:

the typical psychosis of the frustrated woman, the discontent, the woman humiliated in her soul: almost, indeed, a **disassociation** of a panic nature, a tendency to chaos: that is, a longing to begin all over again from the beginning: from the first Possible: "a return to the Indistinct." Since only the Indistinct, the Abyss, the Outer Darkness, can **re-open** a new spiritual **ascent** for the chain of determining causes: a renewed form, renewed fortune. For Liliana, it was true, the inhibitive **powers** of the Faith **were still in force**, and more the cohibitive ones: the formal **proclamations** of Doctrine: the symbol operated as light, as certitude. **Radiated** in the soul. Thus ruminated Ingravallo. The twelve lemmata had had the effect of channeling her psychoses towards the **funnel** of a holograph will, perfectly legal. **The accounts of death were settled down to the last fraction of a cent.** Beyond the confessor and the notary lay the limpid spaces of Mercy. Or, for others, the unknown liberty of **not being**, the **eras of freedom**.

de Lucca:

the **characteristic psychosis of unsatisfied women** or deeply humiliated souls. Almost, in a word, a panic **disassociation**, a tendency to chaos; a longing to start again from zero, from the prime possibility: a "regression to the indeter-

Gadda:

la psicosi tipica delle insoddisfatte, o delle umiliate nell'anima: quasi, proprio, una disassociazione di natura panica, una tendenza al caos: cioè una brama di riprincipiar da capo: dal primo possibile: un «rientro nell'indistinto». In quanto l'indistinto soltanto, l'Abisso, o Tenebra, può ridischiudere alla catena delle determinazioni una nuova ascesi: la rinnovata sua forma, la rinnovata fortuna. Valevano ancora a Liliana, era pur vero, le potenti inibitire e, più, le coibitire della Fede: gli enunciati formali della dottrina: il simbolo operava come luce, come certezza. Irradiata nell'anima. Così rimuginava Ingravallo. I dodici lemmi avevano avuto per effetto di incanalare la di lei psicosi verso l'imbuto di un testamento olografo perfettamente legale. Il bilancio della morte era chiuso al centesimo. Al di là del confessore, e notaro, i limpidi spazi della Misericordia. O, per altri, l'ignota libertà del non essere, gli evi liberi. [105-6]

dissociazione: psychological term used by Ingravallo, reader of "libri strani" which contain "questioni... da manicomio: una terminologia da medici dei matti". "Il disgregarsi degli elementi della personalità unitaria che si riflette nel campo ideativo..." (Battaglia). Eng. equiv. **dissociation**, not "disassociation".

primo possibile: philos., fr. "primum" ("primum mobile"; Eng. "prime Cause" ecc.). "Prime" = "primary, fun-

minate". In the sense that only the indeterminate, the Abyss or the Darkness, can **newly disclose**, to the chain of determining causes, a new ascesis: a renewed form, a renewed fortune. For Liliana, it was also true, the inhibitory or, better, the cohibitory **puissances** of Faith were still **impelling**: the formal **precepts** of doctrine; the symbol operating as light, as certitude. **Irradiated** on the soul. Thus Ingravallo **mused**. The twelve lemmas had had the effect of channeling her psychosis towards the **conduit** of a perfectly legal holograph will. **Death's budget was balanced to the digit**. Beyond the confessor and the notary, the pure spaces of Mercy. Or, for others, free ages, the unknown freedom of non-being.

damental, from which others are derived". Alludes to the "catena delle determinazioni" in G's text.

ridischiudere: "re-open" ("riaprire") synonym which does not conserve diastratic variety of original.

ascesi: "s.f. Metodo ed esperienza del credente che si propone di conseguire (sempre con l'aiuto della Grazia) la perfezione spirituale mediante gli esercizi ...; vita di rinuncia" (Battaglia). Gadda here is using the term derived from ecclesiastical Latin "ascesis" in a passage dealing with Liliana's renunciation of worldly goods ("quel turpe elenco di averi").

valevano: "avere potenza, autorità". "Were still in force" = "to be operative". Lexical error.

le potenti: learned deformation or psycho-analytic reference (?). "the powers" falling off of tone.

enunciati: "principi dottrinali". Not "proclamation" from "proclaim" ("announce, make public, publish" etc.).

irradiata: "riempita di luce o virtù intellettuali o spirituali". Eng. equiv. "irradiated", not "radiated".

non essere, gli evi liberi: formal language.

5. *Rendering dialects*

For the translator the question of dialects in Italian literature, and in Gadda especially, whose use of vernaculars is not motivated by a desire for mere naturalistic verisimilitude in the representation of speech, raises a great number of contrasting, though linked, issues. As Albert Sbragia notes, Gadda's literary expressionism "is firmly grounded in the historical anomalies of the Italian language, in the ongoing vitality of the nation's dialects after unification, and on the uniquely archaic characteristics of literary Italian" (Sbragia 5). Gadda's inexhaustible recourse to the reserves of dialect, which distinguishes his expressionism from that of great writers of other European languages, therefore constitutes a fundamental dilemma.

English-speaking dialectologists' definition of the word "dialect" differs from that of their Italian colleagues because there has always been a

much richer development of purely diatopical varieties in Italy. To these correspond a still flourishing dialectal literary tradition which for centuries has successfully held its own with a much-debated national language. The importance of this elementary fact, that "l'italiana è sostanzialmente l'unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, insindibilmente corpo col restante patrimonio" (Contini 26) means, among other things, that the use of diatopical varieties of Italian in Gadda, as in other authors, implies a pluri-secular and completely diverse set of connotations in contrast to their use in other tongues, particularly English.

Dialects in Italy, then, are mainly diatopical varieties with radically different statures and traditions. This helps to explain why the very definition of the word "dialect" differs from Italy to the English-speaking world, where it is characterized more broadly as any variety associated with speakers of a given type, whether geographically or otherwise defined, e.g. members of a given social class, males/females, people of shared ethnic background, etc. Thus, linguists involved mainly with English speak of a "middle-class dialect", for example, where "dialect" must be distinguished from "register" (i.e. the manner of speaking particular to a certain function that is characteristic of a certain domain of communication: the language of parents to their children, of political rallies, of the courtroom and so on).

So in Italy the notion of dialect as a mainly diatopic feature, that is a *horizontal* rather than *vertical* plurilinguism, is predominant, while, because of the historical reasons given above, *diasituative* and *diastratic* differences are stressed in English (hence the appearance of the word "sociolect"). For the translator this means many things, the first of which is that the chief connotation of any Italian dialectal item, its specific regional association, must be forfeited. Second, and perhaps as important for practical purposes of translation, is the fact that the actual use of dialect in Italy, in contrast with its use in English, usually indicates appurtenance to a community defined more in geographical, and less in socio-economic terms. De Mauro tells of how Italy's first king, Vittorio Emanuele II, habitually used his native Piemontese dialect even in meetings with his ministers (1: 16-17), and today an educated, upper middle class Venetian or Sicilian is more likely to speak dialect than Italian with his peers. Though some areas exist where English dialects quite divergent from Standard English are spoken by higher socio-economic groups, the linguistic horizon is totally diverse as regards what is, after all, a very far-flung community with a "central" language the forms of which are spoken from Los Angeles to Dublin to Capetown, and from Jamaica to Canberra to Bombay, and whose dialec-

tal literary traditions have never attained anywhere near the same status as those of Italy.

There are many reasons, therefore, why it is unreasonable to render an Italian dialect, the product of a specific region and enjoying an often considerable literary status, with a localizable English vernacular. Thus Weaver's statement, that "to translate Gadda's Roman or Venetian into the language of Mississippi or the Aran Islands would be as absurd as translating the language of Faulkner's Snopsis into Sicilian or Welsh" (xxi) is as true as it is disingenuous: it would not be, in fact, good practise to transpose what have been the sophisticated vernaculars of two of Europe's major cultural centers, with long and glorious written traditions (as witnessed by the examples of Belli and Goldoni, among others), into an untaught back-country idiom from the deep United States South or the queer speech of poor island fishermen off Ireland's western reaches. In his translator's forward Weaver further misrepresents Gadda's use of dialect in the *Pasticciaccio* when he asks that the English-speaking reader "imagine the speech of Gadda's characters, translated here into straightforward spoken English, as taking place in dialect, or in a mixture of dialects" (xxi). Leaving aside the question of how the English-speaking reader can conjure up an unspecified dialectal speech the essence of which he has been warned can and should not be translated, Weaver makes no reference whatever to, nor has any strategy to deal with, the major functions of dialect in the novel, as in Gadda's other works. Given the impossibility of translating into another tongue the *aura parlativa* peculiar to a geographical region, the translator may choose to maximize other connotations of dialectal items which can be transferred to the target language. Since those other functions may, at least in theory, be exploited by the translator, it is good to understand what they are.

The motives and morphologies of Gadda's style are extremely complex, and it is not my aim here to add to the already very lengthy bibliography concerning them.¹³ Briefly, the problem of rendering the *Pasticciaccio* in English is to find, or invent, as far as possible, equivalents for Gadda's general, sustained and brilliant deformation of written and spoken Italian, of which the use of dialects is only a part.¹⁴ Gianfranco Contini offers probably the most succinct portrayal of this general deformative logic:

... una prima fase del narratore riflette linguisticamente, *non per mera rerosimiglianza naturalistica nel dialogato*, ma ibridandosi in un 'macaronico' dialettale che invade estemporaneamente l'*historicu*, mentre grumi materici vengono prelevati dal vernacolo, l'ambiente *natio* [...] A una successiva sosta fiorentina corrisponde un beccero convenzionale, nutrita di

continuità con vecchi succhi letterari (Leonardo, Machiavelli, Cellini) [...] Infine il soggiorno romano giustifica la miscela romanesca, con intrusioni più meridionali ma comunque pluridialettali [...] *Nondimeno tutto s'instaura su una differenzialità di base ancora più antica, e anteriore a un qualsiasi aspetto di simbiosi vernacolare.* "Tendo a una brutale deformazione dei temi che il destino s'è creduto di proponermi come formate cose ed obbietti": così comincia Gadda una sua professione di arte poetica [...] Sappiamo che "deformazione" è un termine tecnico della sua riflessione, atta a indicare la modificazione che ogni sistema di relazioni subisce nel flusso eracliteo dell'esistere. *La deformazione linguistica appare dunque una specificazione poetica di questa deformazione basilare [e] ... rivelà l'estrema irregolarità ed ecletticità dei materiali e la sinuosità della linea che, a volerla tracciare (ma già l'assunto si paleserà illegittimo), separerebbe il 'normale' dal deformato. [...] La persuasione del carattere asimmetrico e composito della deformazione deve valere da prefazione permanente alla lettura anche del Gadda narratore, intriso di aggressiva realtà ma non naturalista* (62; italics mine).

Section two has already shown the asymmetric and composite, not to mention hyper-literary, character of Gadda's use of dialect.¹⁵ Since the function of dialectal items in the *Pasticciaccio* is deformative and anything but consistent, one of many elements of a general stylistic strategy based on the eclectic mix of diatypes, the translator in English may therefore choose to use a palette, not necessarily dialectal, of morphologically deformative stylistic and rhetorical tools available in English. It is not a question, then, of using specific English dialects for Gadda's identifiable Italian ones (though dialectal words may of course be used), but of finding other diatypes according to an analogous asymmetric and composite method. The "irregular" linguistic texture may be conserved, to some degree, though the comic and other effects linked to the specific regional character of dialect are lost.

A minimal, but extremely typical, example of Gadda's deformative strategy is the inconsistent presence of the reduced articulated prepositions such as *de'*, *pe*, and *a'*. Depending on the context, these may have either hyper-literary or dialectal shading. The translator often cannot offer a specific reduced prepositional form as an English equivalent, but may use, in the immediate vicinity, the apocope *th'* for *the*: a form which is, like so much of Gadda's Italian, both literary (it is registered in Shakespeare) and dialectal (in widespread use in American dialect literature, although it does not point to any specific provenance). The Roman *un paro* (for *un paio*) may likewise be translated with the English synaeresis *a couple*, which points to no real origin (not strictly dialectal, since it gives form to a pronunciation heard from the United Kingdom to California). Other forms,

such as the aphaerese (an initial vowel that is lost so that the consonant which follows it clusters with the initial consonant or vowel of the next word, as in *it is* -> *'is*) or syncope (the loss of a consonant and consequent fusion of the syllables on either side of it, often involving loss of the second vowel, as in *by his* -> *by's*, or the loss of a vowel, as in *medecine* -> *med'cine*) may, to some small degree, recuperate certain deformative functions of Gadda's dialects. At other times the dialect in the *Pasticciaccio* functions mimetically, comparable to traditional models in Italian literature from Porta onwards: in the voices of certain characters, such as the *romanzissima* Manuela Pettacchioni, or in a choral, free indirect discourse (the epos of *la gente del popolo*). In such cases "a straightforward spoken English" has been used, although here too the expressionistic component of the original, the "grotesque" aspects of a dialect, often undermine any linguistic and dialectal, or philological, purism. For this reason the English adopted is "straightforward" (Weaver's term) but often syntactically, lexically or orthographically deformed: for the Roman comment of Ingravallo's landlady, Margherita Gelli, "E mo me prendono per un'affittacamere! Io affittacamere? Madonna santa, piuttosto me butto a fiume", rather than Weaver's "And they take me for a common landlady! Me? Rent out my rooms to just anybody? Merciful Heavens, I'd rather throw myself in the river" I have preferred the less stilted "And now they have me down as a rooming house keeper? Me keeper of a rooming house? Gawd, I'd just as soon chuck myself off some bridge!"

Dialect often surfaces in the narrative in the guise of a leit-motif tied to a character, as in this description of the Neapolitan dottor Fumi:

il tono s'induri, s'enfatizzò nel crescendo, ruga verticale 'n miezz'a fronte: (2: 174)

where the frequent movement, Italian -> dialect, creates a contrast with the elevated tone of the beginning. As seen also by the examples in 2.2, at other times dialectal words (often from more than one region, in this case Neapolitan and Milanese) appear in the text as if encapsulated within a linguistic collage, unjustified by the presence of a character, and seemingly outside of any traditionally realistic procedure:

þrolati i labbri in un suo broncio baggiano, di maccherone treene, da innamorare tutte le Marie Barbise d'Italia: co in coppa a a'capa 'o fez, co o' pernacchio dell'Emiro. Emiro de sàbet gràss. (2: 132)

Such use is to be considered part of a general and polymorphous linguistic expressionism, on the same plane with, for instance, the adoption

of technicisms. In fact the two diatypes are often mixed, as in this sentence from a painstaking description of the fob of a watch:

Nella cornice era incastonato un bellissimo diaspro, con tegumento d'una lastrina d'oro, de dietro, a rivoltallo fra li diti. (2: 108)

Weaver:

In the frame there was set a beautiful jasper, with the tegument of a little plate of gold, on the back, when you turned it in your fingers. (142)

de Lucca:

A splendid jaspis was mounted in the frame, backed with a plaquette of gold, behind, when you toined it in your fingers. (120)

Lest the reader think from the above quote that I have adopted the disastrous strategy of substituting Brooklynes for Roman, it must be said that I have used English speech types from New Zealand to Flushing, with a preponderance of American. I have thought it best not to have a single strategy to deal with dialects in the novel, except not to use consistently any single English variant or dialect in rendering any single Italian one. I have, rather, decided to include on my palette as many expressionistic techniques as I can find. These range from a very mixed use of vernacular and slang to an adaption of the macaronic techniques of, for example, Raymond Queneau or Georges Perec, to deformations based on other contextual cues. The orthographical deformations which are the hallmark of American and English "dialect" literature have not been used when non-standard syntactical forms might suffice, except where those orthographical variants are consecrated in works that cannot be considered "dialect" works (William Gaddis, Robert Coover, James Joyce, to name a few). If I have used mainly American techniques and deformations, that is simply because there are more of them and I know them well. I am helped, of course, by the fact that Americans very heartily diversify their language with, quite randomly, several local variants, even if the origins of those variants are not known, or known perhaps only vaguely, through mass media or other sources. I am also far more acquainted with the nonstandard forms of my countrymen than I am with that of the British Isles and its possessions or ex-possessions including Ireland.

This approach is similar in some ways to some translators' attempts to render in English the *terza rima*. It has rarely been attempted in its strict form in English, or if it has, the result has been an inverted, distorted and padded language that is unspeakable and not very legible. Some Dante

translators like Robert Pinskey have formed a more flexible definition of rhyme, or of the kind and degree of like sound that constitute rhyme. Similarly, I've tried to "translate" dialect forms in several different ways, according to the use made of them by Gadda (in dialogue, in free indirect discourse linked to a character, by narrator or narrators and so on). One example, and an extreme example of orthographical deformation, can be seen in the rendering of the Roman of Commendatore Angeloni, employed in the ministry of finance. In this case contextual cues from Gadda's text have been used. Compared to the Roman of the presumably uneducated concierge Manuela Pettachioni, his diction, in my version, is largely correct (although they both speak the same dialect). But since Gadda endows him with a large, runny nose that he must constantly blow (he's teary and upset during a police interrogation), his English is of the stuffy nose variety: a substitution, then, of an idiolect for a dialect, that might approach the comic deformation which is behind Gadda's use of vernacular.

Appendix

"*Making use of*" the event - that *whatsoever* incident that *rogue weatherman* Zeus might've *dunged in front of your nose, plup, plop* — to the greater glory of a characteristic pseudo-ethical activity, in verity protuberantly put on and slimly staged, is the game of whosomever, individual or body, wishes to confer on propaganda or *tirade* the weight and scope of a moral activity. The psyche of the *frenzied politico* on display (pseudo-ethical narcissism) gets its claws on another's real or supposed felony, to roar over it like a brute with dick for brains *pointlessly* furious over an ass' jawbone; managing in that way to exhaust (to pacify) with the inane *paradigm* of a punitive myth, the *sordid* tension that forces him to act, whatever act, as long as he acts, acts *coûte que coûte*. And presto, the other's crime "made use of" to placate *anguimaned* Megaera, or mad multitude mollified not wi' so little, like *sacrificial* goate or hart unto the whirling, dissheveled *wretches or mænads* who rend it to pieces, everywhere ravenous in the pyrall combustion of the bacchanalia kindled by their howls, and festooned purple-red with blood and torment. A pseudo-justice and a pretend severity, *an ersatz patent given the vox populi* thus acquire legal course, of which both the arrogance of a rash and *summary trial* and the *cephalobalanic hysteria* of an overhasty sentence are plain confirmation (de Lucca 106; underlining mine).

NOTES

¹Some excerpts have been published in: "Forum Italicum," Vol. 34, No. 1, Spring 2000; "Differentia," 8-9 Spring 1999; "The Edinburgh Review of Gadda Studies," October, 2000.

²"the prototype of the writer: challenge to emulation, reservoir of quotation, monument of worth."

³Lexically relevant items can receive, by means of labels or usage notes, any of the following types of diasystematic markings: *diachronic*, *diatopic*, *diaintegrative*, *diastratic*, *diaconnotative*, *diatechnical*, *diafrequential*, and *dianormative*. Mostly for brevity's sake, I have used some of these terms below.

⁴One of the sources for Gadda's deformation of foreign borrowings is the work of Belli (an essential source for the *Pasticciaccio*, not only for Roman dialect), who often transforms foreign words or Latin ecclesiastical terms into macaronic Italian, for example in the sonnet *Er Rosario in Famiglia*:

Aremmaria... lavora... grazia prena...
Nena, voi lavorà?... ddominu steco...
Uf!... benedetta tu mijeri... Nena!...
Er bbenedetto er frù... vva che tte scoco?...
Fruttu sventr' e ttu Jeso. San... che ppenal...
ta Maria madre Ddei... me sce fai l'eco?...
Ora pre nobbi... ma tt'aspetto a ccena...
Peccatori... Oh Ssiggnore! e sto sciufeco
De sciappotto laggiù ccome sce venne?
Andiamo: indove stavo?... Ah, ll'ho trovato:
Nunch'e tinora morti nostri ammenne.
Grolia padre... E mmò? ddiavola! bbraghiera!
Ho ccapito: er rosario è tterminato:
Finiremo de dillo un'antra sera.

⁵"I doppioni li voglio, tutti, [...] e voglio anche i triploni, e i quadruploni [...] e tutti i sinonomi, usati nelle loro variegate accezioni e sfumature d'uso corrente, o d'uso raro rarissimo. [...] Non esistono il troppo né il vano, per una lingua. [...] E in lingua nostra, che la parola si puo' stirare, contrarre e metastatare (palude, padule: femminile e maschile) secondo libidine, come la fusse una pasticca tra i denti, ecco qua: [...] non voglio mollare né palude né padule, né il femminile né il maschile: e mi riserbo di usare di entrambe le forme (lessicali)." 3: 490-91.

⁶On Gadda as Sternian humorist, see Giancarlo Roscioni, "Gadda umorista." In *Strumenti critici* 75, 1994, 147-162.

⁷Gadda's vocabulary follows "rules" which are the exact opposite of the prescriptions he gives in a grammatical and stylistic handbook written during his employment at RAI called *Norme per la redazione di un testo radiofonico*:

Evitare le parole desuete, i modi nuovi o sconosciuti, e in genere un lessico e una semantica arbitraria, tutti quei vocaboli o quelle forme del dire che non risultino

no prontamente e sicuramente afferrabili. Figurano tra essi:

- a) i modi e i vocaboli antiquati;
- b) i modi e i vocaboli di esclusivo uso regionale, provinciale, municipale;
- c) i modi e i vocaboli, talora arbitrariamente introdotti nella pagina, della supercultura (p.e. della supercritica), del preziosismo e dello snobismo;
- d) i modi e i vocaboli delle diverse tecniche; della specializzazione;

WORKS CITED

Belli, Giuseppe Gioachino. *I Sonetti*. 3 vols. Edited by Giorgio Vigolo. Verona: Mondadori, 1963.

Brevini, Franco, ed. *Poeti dialettali del Novecento*. Turin: Einaudi, 1987.

Contini, Gianfranco. *Quarant'anni d'amicizia: Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*. Turin: Einaudi, 1989.

Cortellessa, Andrea. "Il punto su Gadda. Tentativo di ordinare la bibliografia gadiana: 1993/1994 (I)." In *Studi norecenteschi*, XXIII, no. 51, 159-243, 1996.

De Mauro, Tullio. *Storia linguistica dell'Italia unita*. 2 vols. Bari: Laterza, 1979.

Gadda, Carlo Emilio. *L'affreux Pastis de la rue des Merles*. Translated by Louis Bonalumi. Paris: Éditions du Seuil, 1963.

———. *That Awful Mess on Via Merulana*. Translated by William Weaver. New York: George Braziller, 1984.

———. *La cognizione del dolore*. Ed. Emilio Manzotti. Turin: Einaudi, 1987.

———. *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Vol. I. Romanzi e racconti, I: La Madonna dei filosofi / Il castello di Udine / L'Adalgisa (disegni milanesi) / La cognizione del dolore. Gen. ed. Dante Isella. Ed. Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, and Emilio Manzotti. Milan: Garzanti, 1988.

———. *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Vol. II. Romanzi e racconti, II: Quer pasticciacco brutto de via Merulana / Quer pasticciacco brutto de via Merulana (redazione di Letteratura, 1946-47) / La meccanica / Accoppiamenti giudiziosi / Racconti dispersi / Racconti incompiuti. Gen. ed. Dante Isella. Ed. Giorgio Pinotti, Dante Isella, and Raffaella Rodondi. Milan: Garzanti, 1989.

———. *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Vol. III. Saggi, giornali, favole e altri scritti, I: Le meraviglie d'Italia / Gli anni / Verso la Certosa / I viaggi la morte / Scritti dispersi. Gen. ed. Dante Isella. Ed. Liliana Orlando, Clelia Martignoni, and Dante Isella. Milan: Garzanti, 1991.

———. *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Vol. VI. Saggi, giornali, favole e altri scritti, II: Il primo libro delle Favole / I Luigi di Francia / Eros e Priapo / Il guerriero, l'ammazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo / Giornale di guerra e di prigionia / Schede autobiografiche. Gen. ed. Dante Isella. Ed. Claudio Vela, Gianmarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavazzeni, Dante Isella, and Maria Antonietta Terzoli. Milan: Garzanti, 1992.

———. *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Vol. V, part I. Scritti vari e postumi: Pagine di divulgazione tecnica / Traduzioni / Racconto italiano di ignoto del novecento / Meditazione milanese / I miti del somaro / Il palazzo degli ori /

Gonnella buffone / Háry János / Il Tevere / Ultimi inediti / Altri scritti. Gen. ed. Dante Isella. Ed. Andrea Silvestri, Claudio Vela, Dante Isella, Paola Italia, and Giorgio Pinotti. Milan: Garzanti, 1993.

_____. *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Vol. V, part II. Bibliografia e indici: Bibliografia degli scritti di C. E. Gadda / Indice dei titoli / Indice dei nomi / Indice generale. Gen. ed. Dante Isella. Ed. Dante Isella, Guido Lucchini, and Liliana Orlandi. Milan: Garzanti, 1993.

_____. *A New Annotated Translation of Carlo Emilio Gadda's Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, trans. Robert de Lucca, "Forum Italicum," Vol. 34, No. 1, Spring 2000.

_____. *That Anfial Mess...* trans. Robert de Lucca, "Differentia," 8-9 Spring 1999, pp. 7-30.

Grande dizionario della lingua italiana. 18 vols. Edited by Salvatore Battaglia and Giorgio Bárberi Squarotti. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, . 1961-.

Manzotti, Emilio. "Introduzione" (vii-li) and notes. In *La cognizione del dolore*, by Carlo Emilio Gadda. Turin: Einaudi, 1987.

_____. *Le ragioni del dolore. Carlo Emilio Gadda 1893-1993*. Edited by Emilio Manzotti. Lugano: Edizioni Cenobio, 1993.

_____. "La cognizione del dolore." In *Letteratura italiana. Le Opere*. Vol. IV. Il novecento, II: La ricerca letteraria, 201-325. Turin: Einaudi, 1996.

McConnell, Joan. *A Vocabulary Analysis of Gadda's Pasticciaccio*. University, Miss.: Romance Monographs, Inc., 1973.

Porta, Carlo. *Poesie*. Edited by Dante Isella. Milan-Naples: Ricciardi, 1959.

Sbragia, Albert. *Carlo Emilio Gadda and the Modern Macaronic*. Gainesville: UP of Florida, 1996.

JOANN CANNON

DETECTION, ACTIVISM, AND WRITING:
TABUCCHI'S *LA TESTA PERDUTA DI DAMASCENO
MONTEIRO*

Like many of Italy's most significant writers of the past fifty years, (including Carlo Emilio Gadda, Leonardo Sciascia, Umberto Eco, and Dacia Maraini), Antonio Tabucchi exploits the detective genre for a variety of purposes. In his 1997 *La testa perduta di Damasceno Monteiro* Tabucchi draws upon the detective genre in part, at least, to expose and denounce a social problem that knows no national boundaries. Tabucchi's novel is a cautionary tale of police brutality in so-called civilized states. An equally significant and intriguing aspect of the novel, however, is the way in which it explores the nature and value of writing itself. In this paper I will trace the progress of the investigation into a crime which comes to symbolize a larger social ill. At the same time I will look closely at the digressions from the immediate case at hand, the moments in which the status, limits, and utility of writing are explored.

La testa perduta di Damasceno Monteiro has many of the elements of a classical *giallo* while it departs from key conventions in important respects. The novel opens with the discovery of a corpse by a gypsy encamped on the outskirts of the Portuguese city of Oporto. The distinguishing feature of the corpse is that it is missing a head. This is not merely a macabre variation on the typical "body in the library" conceit which serves to create interest and suspense in the classical *giallo*. As Tabucchi explains in his authorial Note, the headless corpse was inspired by an actual event. "Di reale c'è un episodio ben concreto che ha mosso la fantasia romanzesca: la notte del 7 maggio 1996, Carlos Rosa, cittadino portoghese, di anni 25, è stato ucciso in un commissariato della Guardia Nacional Republicana di Sacavém, alla periferia di Lisbona, e il suo corpo è stato ritrovato in un parco pubblico, decapitato e con segni di sevizie" (239). While the case remained unsolved for some time, Tabucchi attempted to solve the crime in his novel. Inspired by this "fatto di cronaca," Tabucchi weaves a tale of police brutality and of the two men who attempt to expose the guilty party. In keeping with the tradition of the classical *giallo*, the novel traces

the movements not of the professionals, the police force charged to solve the crime, but rather of the amateur sleuths, in this case a young journalist, Firmino, who writes for the Lisbon daily newspaper, *L'Acontecimento*, and a crusading lawyer, Mello Sequeiro, alias Loton.

Firmino is far from the superhuman mastermind of classical detective fiction. The investigation is slow and fitful. Progress is due more to chance than to the intellectual prowess of the sleuth. Firmino has difficulty rising to a series of challenges. He is disoriented navigating the streets of the city of Oporto. When he interviews the gypsy who discovered the corpse, Firmino has difficulty understanding Manolo's dialect. The one piece of information he gleans from the gypsy is the logo on the victim's T-shirt, Stones of Portugal. At first this leads to a dead end. Firmino visits a T-shirt shop but the clerk cannot identify the logo on the shirt. The sleuth is disconcertingly unable to rise to the challenge of decoding the cipher. It is only when Firmino receives an anonymous tip that he is able to trace the shirt to a Stone supplier, Stones of Portugal, and to solve the mystery of the victim's identity. He learns that, following a theft in the store, a young man by the name of Damasceno Monteiro has been missing for five days. The journalist's suspicion that the missing person and the headless cadaver are one and the same is confirmed when the victim's head is discovered in the Douro river and identified by Damasceno's mother.

In short, Firmino is depicted as a reluctant and rather mediocre sleuth. His talents seem to lie in another direction. His true vocation is literary criticism. From the moment he is introduced, the day he returns to his job at the newspaper following a vacation, Firmino is torn between his work and his vocation. He looks longingly at the *Biblioteca Nacional* where he has pursued the initial stages of a research project. "Pensò ai pomeriggi passati nella sala di lettura a studiare i romanzi di Vittorini e al suo vago progetto di scrivere un saggio che avrebbe intitolato *L'influenza di Vittorini sul romanzo portoghese del dopoguerra*" (22). Firmino's desire to pursue literary studies becomes a recurrent motif in the novel. As he arrives in Oporto to investigate the mystery of the headless corpse for his Lisbon newspaper, Firmino indulges again in a fantasy of literary and academic glory. "E pensò come sarebbe stato bello scrivere il suo libro su Vittorini e il romanzo portoghese del dopoguerra, era sicuro che avrebbe costituito un avvenimento nell'ambiente accademico, magari gli avrebbe perfino aperto le porte del dottorato di ricerca" (32). Firmino's interest in *letteratura impegnata* (socially committed literature) introduces the question of the utility of literature and leads into a broader discussion of the value of literature which subtends the entire novel.

The question of “whodunit” is solved midway through the novel when the anonymous tipster requests a meeting with Firmino. The informant tells Firmino that a sergeant in the Guardia Nacional, Titanio Silva, the kingpin of drug distribution in Oporto, has been receiving shipments of heroin in the shipping crates received at Stones of Portugal. Damasceno Monteiro, a stock boy, was caught by Titanio Silva in the act of stealing four packets of heroin. The tipster, a friend of Damasceno Monteiro and driver of the getaway car, informs the journalist that he witnessed the capture of Damasceno Monteiro by the Guardia Nacional. The vicious treatment of the victim by the corrupt sergeant, Titanio Silva, nicknamed Grillo Verde, leaves little doubt in the eyes of the witness that Grillo Verde is the culprit. What remains to be discovered in the second half of the novel is not the identity of the guilty party but whether the guilty will be punished, whether justice will prevail.

The long arm of the law is personified in the character of Mello Sequeiro, aka Loton. Loton, hired by the newspaper to assist the impoverished Monteiro family, is a crusading lawyer, a defender of the poor, the downtrodden, the *emarginati*. His work represents an attempt to make amends for the centuries of oppression and mistreatment of the poor by upper class families like his own, “una specie di correzione tardiva della Storia, un paradossale rovesciamento della coscienza di classe” (111). Unlike Firmino, Loton follows the model of the classical detective in many respects. Nicknamed Loton because of his resemblance to Charles Laughton, he is an eccentric loner, often ruminating on the case and reaching solutions from his armchair. His bursts of investigatory energy are followed by moments of boredom, depression, and *ennui*, the likes of which were first seen in the characters of Auguste Dupin and Sherlock Holmes. From the moment that Firmino goes to meet the obese lawyer in his shabby genteel apartment, Loton begins to play the role of the learned, eccentric mastermind, while Firmino assumes the role of the less-astute, Watson character.

In classical detective fiction, the sleuth entertains his sidekick with fragments of esoteric information. Auguste Dupin, Sherlock Holmes, and Hercule Poirot are each characterized by a quasi-encyclopedic knowledge. In *la testa perduta* Loton, like his predecessors, regales Firmino with information about philosophy of law, ethics, literary criticism, and psychoanalysis. As in the classical *giallo*, the Watson-like sidekick is a stand-in for the reader, who also benefits from the sleuth’s encyclopedic knowledge. The discussions between the two characters appear to be digressions from the case at hand but actually bear directly upon the events that are unfolding.

One of Loton's favorite topics of conversation is the subject of literature and literary criticism. When they first meet, Loton and Firmino discuss not the case at hand but rather Firmino's research interests. When Firmino explains that he has been particularly influenced by Lukács, Loton begins to grill the journalist about Lukács' work. He reminds Firmino that *History and Class Consciousness*, published in 1923, was undoubtedly influenced by events unfolding in Europe at the time. Loton's comments serve to underscore the fact that Lukács' reflectionist theory of literature as a mirror, however complex and distorted, held up to the historical world may also apply to Lukács' own work and to literary criticism in general. Firmino explains that he is interested in using Lukács to shed light on Vittorini's influence on the second phase of Portuguese neorealism. As a committed activist, Loton might be expected to applaud Firmino's interest in Marxist criticism and politically committed literature. On the contrary, Loton's bemused and somewhat patronizing attitude towards Firmino's project seems to call into question both the value of the kind of "letteratura impegnata" that emerged in Western Europe during the postwar period and the value of politically informed, Marxist literary criticism. Loton, however, is less interested in privileging one literary school or current over another than he is in encouraging Firmino to keep an open mind.

Some of the most engaging pages of *La testa perduta di Damasceno Monteiro* are those in which Loton digresses from the case at hand to discuss literature with Firmino. Throughout the novel and the investigation, Loton attempts to expand Firmino's literary and critical horizons. In answer to Firmino's question "But what do you believe in?", Loton launches into a discussion of his favorite poets and their works. He extols Holderlin's poetry and waxes eloquent on one of Louise Colet's few successful poems, a poem addressed to her lover Flaubert. He agrees with Sartre's reading of Flaubert. He scoffs at the tendency towards over-specialization in literary studies that leaves Firmino speechless before the question "Scusi, giovanotto, ... lei pretende di studiare la letteratura, di volere addirittura scrivere un saggio sulla letteratura, e mi confessa che non sa esprimersi su questo fatto fondamentale, se Flaubert capì o non capì il messaggio cifrato di Louise Colet" (129). Firmino's feeble defense ("Ma io studio la letteratura portoghese degli anni Cinquanta, ... cosa c'entra Flaubert con la letteratura portoghese degli anni Cinquanta?" (129) is summarily dismissed by Loton. Loton's response is to insist that, in literature, everything relates to everything else. "Se lei vuole studiare la letteratura impari almeno questo, a studiare le corrispondenze" (130). The exchange between Firmino and Loton reads almost like a nightmarish Ph.D. qual-

fying exam. Firmino's tunnel vision in defining his research project is a parody of overly compartmentalized sub-specialties in literary criticism.

Ultimately, Loton's entertaining and learned digressions add up to a blanket defense of literature of all kinds, from Flaubert's *Education sentimentale* to the "romanzetti di cattivo gusto" of Flaubert's day, from the surrealists to Gide, from the "letteratura impegnata" on which Firmino conducts his research to the science fiction with which the journalist whiles away his leisure hours. The lawyer clearly identifies with Firmino's youthful enthusiasm for books and encourages him to pursue his ambitions in the field of literary criticism. His frequent challenges to the young man's research project are meant to stimulate rather than squelch his enthusiasm. As Firmino leaves Oporto at the conclusion of their investigation, Loton urges him to go back to his fiancée, an archivist, and to his research on the postwar Portuguese novel. He suggests the question of censorship in literature as a possible new research project for Firmino. As Loton sends the young man off to Lisbon, he alludes longingly to the work of Firmino and his fiancée: "Lavorare con i libri è un bel lavoro" (204). These informal conversations between Loton and his protégée add up to a defense of literature in its entirety.

The lengthy digressions are interspersed with the sleuths' attempts to build the case that might lead to the punishment of the guilty party. Loton advises Firmino to interview first Torres, the anonymous informant and friend of the victim, and then Titanio Silva, the corrupt sergeant. Both interviews are reproduced verbatim as a chapter of the novel, giving the reader a sample of Firmino's journalistic flair. In the second interview, with the alleged culprit, Silva admits that the victim was in the custody of the Guardia Nacional but claims that the victim committed suicide while he and his colleagues were out of the interrogation room making coffee. Titanio Silva is hard pressed to explain why there are cigarette burns on the body of the victim. Silva's contradictory testimony only further incriminates him. The scandal breaks, all of the newspapers pick up the story, and Titanio's involvement as well as the corruption of the Guardia Nacional in post-Salazar Portugal, is exposed. It seems, in short, to be a victory for free press, as Dona Rosa concludes: "Per fortuna c'è la stampa" (182). Firmino's journalistic skill, concerning which he is so apologetic throughout the investigation, is used effectively in the service of a just cause.

The mounting evidence that the victim had been tortured prior to his assassination by the corrupt police sergeant leads Loton to share with Firmino his thinking on the subject of ethics and human rights. In anoth-

er highly relevant digression Loton tells the journalist about Artur London, a Czechoslovakian dissident tortured by the communists, and about Henri Alleg, editor of the *Alger Républicain* from 1950 to 1955, accused by the French of pro-Algerian sympathies and tortured in Algiers to make him denounce other pro-Algerian partisans. As Loton points out, one suffered at the hands of the communists, the other because he was communist. Both Alleg and London chose to write of their ordeals, London in *The Confession* and Alleg in *The Question*. Published in France by Editions de Minuit in 1958, *The Question*, Alleg's account of his detention and torture, sold 150,000 copies in two weeks before being confiscated and suppressed by the French government.¹ As Sartre wrote in the introduction to the English edition of *The Question*, "Torture is neither civilian nor military, nor is it specifically French; it is a plague infecting our whole era. There are brutes East as well as West" (25-26). Sartre's moral outrage, captured in this compelling introduction, is in keeping with Loton's aversion for torture, and for those who would justify its use in the service of the "right" cause. As Loton points out to Firmino, torture cannot be justified by an ideology. "La tortura è una responsabilità individuale, l'obbedienza a un ordine superiore non è tollerabile, troppa gente si è nascosta dietro questa miserabile giustificazione facendosene uno schermo legale, capisce?, si nascondono dietro la Grundnorm" (176). Loton leaves open the question of whether torture can be eradicated or whether it is an innate and ineradicable part of human nature.

It is significant that both London and Alleg, the two victims of torture cited by Loton, took up the pen to bear witness to their ordeals. Indeed, it is because they took up the pen that Loton tells their stories to Firmino. Loton confides to Firmino that he himself once had ambitions to write a treatise denouncing torture. "Molti anni fa quando ero un giovane pieno di entusiasmo e quando credevo che scrivere servisse a qualcosa, mi ero messo in testa di scrivere sulla tortura" (176). Loton has not only chosen action over writing, he also questions the very value of writing. Yet Loton's repudiation of writing in the passage cited above masks a deep-seated ambivalence. While he himself has chosen *praxis* over *poiesis*, he recognizes that both are necessary. He concedes to Firmino: "Non saprei dirle se sia più utile scrivere un trattato sull'agricoltura o rompere una zolla con la zappa" (178). Loton is unquestionably drawn to those who choose the path of writing over action, those who, like Alleg and London, successfully used the pen to focus on the need for all civilized people and nations to denounce torture.

The trial of Titanio Silva is one battle in the war against police brutality, torture, and crimes against humanity. The case against Silva appears to be airtight. As he bids farewell to Loton and prepares to return to Lisbon, the young journalist is, however, cautioned by Loton against unwarranted optimism: “Non si faccia troppe illusioni” (203). He reminds Firmino that the defendant will almost certainly be tried in a military court, even though the crimes of which he is accused have nothing to do with war. The key question is whether justice will be served. This question is answered on the day of the trial of Titanio Silva.

The trial testimony is narrated in a curious fashion. Firmino becomes the *focalisateur*, the eyes and ears through which the reader is informed about the proceedings. The reader learns of the proceedings only after the fact, as the journalist reviews his notes on the return train to Lisbon at the conclusion of the trial. Firmino is an oddly unreliable and distracted narrator. “Di quello che segui, Firmino riuscì a memorizzare solo qualche frase. Cercava di prestare tutta la sua attenzione possibile ma la sua mente, come priva di controllo, vagava” (210). Firmino’s account of the testimony is fragmented and incomplete. The defense attorney’s case is reduced to a few phrases (“medaglia di bronzo al valore militare,” “alto patriottismo,” “difesa dei valori,” “lotta contro la criminalità,”) in defense of Silva’s record scribbled in Firmino’s notebook.

Loton’s closing argument, like the testimony in Silva’s defense, is reported in a detached, fragmented manner. This time, rather than relying on his notebook, Firmino resorts to a tape recorder. The tape recorder with which he records Loton’s argument only picks up fragments of Loton’s utterance. The reader does not hear Firmino’s immediate account of Loton’s presentation of the case but rather a delayed reaction as the journalist listens to the tape in the train’s restaurant car. The faulty recording begins with the words of the philosopher Mario Rossi: “la domanda che rivolgo prima di tutto a me stesso: cosa significa essere contro la morte?” (213) Loton’s conviction that to be against death is the basis of any humanistic ethic is communicated in half sentences accompanied by lengthy gaps. Firmino repeatedly turns the tape recorder off to comment on the proceedings for the benefit of an off-duty waiter. The tape recorder picks up loosely associated snippets, including references to the holocaust, and to the French surrealists’ denunciation of police brutality. The fact that the phrases are garbled and the transitions unclear makes the occasional clear passage stand out with greater intensity. One portion of the lawyer’s closing argument draws attention to torture as a crime that knows no national boundaries: “leggendo il documento degli ispettori del

Consiglio d'Europa per i diritti umani di Strasburgo incaricati di accertare le condizioni di detenzione di questi nostri cosiddetti paesi civili, un documento agghiacciante sui luoghi di detenzione in Europa" (218). Tabucchi refers to this Council of Europe report on police violence in an interview with the *UNESCO Courier*. The author explains that, while he was initially interested in researching conditions in Portugal, he realized after studying the report that "the situation is much the same everywhere else in Europe, including in countries which seem more democratic. But democracy isn't a state of perfection. It has to be improved, and that means constant vigilance."² The novel was certainly informed by the author's reading of this report and by his heightened sense of need for vigilance.

Despite the disjointed quality of the narrative, the logic of the connection between Titanio Silva's crime and the larger picture, crimes against humanity in all nations and times, rings loud and clear. The lawyer portrays Silva as an all too common example of the lack of juridical control and legal protection in police stations. To help him construct the case for Titanio Silva's guilt even if, as Silva testifies, Damasceno Monteiro had committed suicide, the lawyer cites the case of Jean Amery, the Auschwitz survivor who committed suicide in 1970. If, as seems unlikely, Monteiro had died a suicide and not directly at the hands of the police, his desperate act would have been forced upon him, Loton argues, as a result of the torture he had endured. It is left to the reader to make the connection between Améry's suicide and the possible suicide of Damasceno Monteiro. The closing argument trails off inconclusively as Loton repeats the word "Infamia." Firmino assures the off-duty waiter of the power of the lawyer's closing argument, which has been completely lost on the tape recording.³ "Le assicuro che questo momento nell'arringa era una cosa da far venire i brividi, avrei dovuto stenografarlo" (224). The reader must take on blind faith the assurances of the lawyer's oratorical power.

Why does Tabucchi choose to narrate the account of the trial, and particularly the account of Loton's indictment of torture and crimes against humanity, in this peculiarly fragmented, detached fashion? Perhaps the "static" in the message reflects the author's fear that the message will fall on deaf ears, that civilized people and nations will continue to allow crimes against humanity to be perpetrated in their name. Perhaps, also, the garbled message reflects Tabucchi's misgivings about his own power to wield the pen as a sword.⁴ Ultimately however, the effect is to challenge the reader to fill in the gaps, to forge the connections, to actively engage in the indictment of this crime.⁵

Loton's passionate denunciation of torture and police brutality is to no avail. The guilty party, and the corrupt system he represents, goes unpunished. The only thing that Firmino manages to record fully in the pages of his notebook is the defendant's woefully inadequate sentence: six months suspension for Titanio Silva. The sentence represents a complete defeat of justice, an outcome which Loton had to some degree predicted. It is interesting to contrast the outcome of the fictional trial with the outcome of the actual event that inspired the book. In the interview by Asbel Lopez in the *Unesco Courier* Tabucchi explains that the novel first appeared when the actual crime was still unsolved. The author was criticized by the Portuguese press for his fictional portrayal of police brutality in Portugal. After the publication of the book, however, the crime which inspired Tabucchi's novel was solved, the killer, Sergeant José dos Santos, confessed to the crime and was sentenced to seventeen years in jail. The Portuguese press belatedly marveled at the author's talent for prediction. Tabucchi, however, demurred. "But I don't think I have any particular talent for prediction, because when you have three or four elements in hand, you don't have to be a genius to reach certain conclusions." No God-like mastermind is required to discover the guilty party in a case that was, as Tabucchi points out, all too transparent.

The defeat of justice in the penultimate chapter of the novel is, however, not Tabucchi's last word on the subject. The final chapter of *La testa perduta* tells of Firmino's return to Oporto six months after the conclusion of the trial in response to a telegram from Loton. The lawyer is preparing to appeal the case on the strength of new testimony. It appears that there is an eyewitness, a transvestite named Wanda who maintains that she witnessed the torture and assassination of Monteiro by Titanio Silva. Loton asks Firmino to write up the eyewitness's testimony for his newspaper in order to rekindle interest in the story. The journalist, who has just been awarded a six month scholarship to study in Paris, agrees to set aside his research for a few days to oblige Loton. This time, however, it is the younger man, Firmino, who cautions the mastermind/lawyer: "a quella testimonianza non crederà nessuno" (238). Loton's final word on the subject, "E una persona," argues not only for the credibility of his eyewitness but also for the dignity of man. Although the possibility that justice will be served is remote in this case, Loton's dedication to the cause and his unwillingness to concede defeat gives an optimistic cast to the open-ended conclusion of Tabucchi's novel. It is not only Loton's continuing activism but also Firmino's dedication to the study of literature in all its myriad forms which marks the conclusion of *La testa perduta*. The

benevolent approval with which Loton regards his protégé and his work reflects the sense that political activism and writing may be complementary activities, equally worthy of pursuit.

University of California, Davis

NOTES

¹The treatment of Alleg in the hands of the French military forces in Algiers was denounced by many French writers, including Jean Paul Sartre, Andre Malraux, Francois Mauriac, and Roger Martin Du Gard.

²See “Antonio Tabucchi: A Committed Doubter” Interview by Asbel Lopez, *Unesco Courier*, 1999.

³Tabucchi explains in the authorial note that the first lines of Loton’s argument belong to the philosopher Mario Rossi.

⁴Angela Jeannet suggests that, on the one hand, the defective tape recording “underlines the reporter’s imperfect comprehension of the lawyer’s thought; on the other hand, those fragments point to the difficulty of articulating a coherent discourse about justice and opening up a higher vision of it, in the face of the actual state of human affairs” (165).

⁵In “Dialoghi Mancati: Uses of Silence, Reticence and Ellipsis” Marina Spunta points out that ellipsis and reticence are an intrinsic part of Tabucchi’s work. She contrasts ellipsis, in which the omissions are not essential for textual cohesion, with reticence, in which information is obscured. In both cases, Spunta suggests, “Tabucchi employs such discourse structure, and in particular the figures of ellipsis and reticence ... in order to involve the reader in decoding the texts” (104).

WORKS CITED

Alleg, Henri. *The Question*. New York George Braziller, 1958.

Jeannet, Angela. “A Matter of Injustice: Violence and Death in Antonio Tabucchi.” *Annali d’italianistica*, 19 (2001): 171-189.

London, Artur. *The Confession*. Trans. Alastair Hamilton. New York: Morrow, 1970.

Lopez, Asbel. “Antonio Tabucchi: A Committed Doubter.” Interview with Antonio Tabucchi. *Unesco Courier*, November 1999.

Sartre, Jena Paul. “A Victory.” Introduction to Henri Alleg, *The Question*.

Spunta, Marina. “Dialoghi mancati: Uses of Silence, Reticence and Ellipsis in the Fiction of Antonio Tabucchi.” *Quaderni d’italianistica*. XIX, 2 (1998):101-115.

Tabucchi, Antonio. *La testa perduta di Damasceno* Monteiro. Milan: Feltrinelli, 1997.

FRANCESCA PARMEGGIANI

...mi sento una parola dispersa...

LA FOLLE POESIA DI ALDA MERINI

Che cos'è la poesia, che cos'è la *follia* per Alda Merini?¹

Nei versi della *Terra Santa* (1984) e nella prosa dell'*Altra verità. Diario di una diversa* (1986-1992) Alda Merini racconta come la perdita del rapporto con la realtà le abbia consentito di riprendere contatto con se stessa. Lo svuotamente parziale della memoria —cancellazione traumatica causata dalle terapie a base di psicofarmaci ed elettroshock ma anche recupero del profondo attraverso l'analisi— l'ha resa quasi indifferente al male e le ha permesso di ricominciare a registrare l'esperienza rinnovando se stessa. E ancora, il movimento di riduzione di tutta la realtà alla propria persona, per quanto scissa tra corpo e pensiero, ha avviato il processo di guarigione poiché l'ha obbligata a guardare in sé e a (ri)conoscersi interrogando il proprio corpo mosso dal desiderio insaziabile d'amore. Nella parola che racchiude questo frammento di vissuto ed esprime il coraggio femminile dello sguardo fuori e dentro di sé, si compiono dunque la metamorfosi liberatoria del manicomio da fatto della cronaca a dato esistenziale permanente e la sublimazione della malattia psichica in *follia*, generatrice di un nuovo canto che dichiara la poesia celebrazione dell'amore, nutrimento dell'anima, epifania della vita nel manicomio infinito dell'esistenza poiché, afferma la scrittrice, “il vero inferno è fuori, qui a contatto con gli altri, che ti giudicano, ti criticano e non ti amano” (*L'altra verità* 115)².

Alda Merini dimostra che quando la scrittura racconta la malattia psichica, seguendone e riproducendone il decorso degenerativo e al contempo creativo da uno stato di alienazione e incapacità di cogliere la realtà nel suo insieme alla costruzione di una realtà immaginaria³, la creazione artistica è sì un modo per neutralizzare e trascendere il male, ma è anche un'arma per renderlo operante nello stesso processo creativo. Attraverso la scrittura, spazio di libertà in cui dire ed essere se stessa e in cui vivere l'amore per sé e l'altro —uomo o Dio— nella sua pienezza, la poetessa controlla, non più subisce il potere di *figgere*, di travasare l'immaginazione nella realtà, al punto che la *follia*, nell'accezione meriniana, diventa una *necessità*, condizione di vita e di poesia.

L'operazione poetica della Merini non coglie di sorpresa il lettore che abbia familiarità con la ormai vasta letteratura sul rapporto tra malattia mentale e condizione e scrittura femminili. Come ci ricordano Phyllis Chesler in *Women and Madness* (1972) ed Elaine Showalter in *The Female Malady* (1985), la pazzia —termine che definisce e racchiude condizioni diverse, propriamente patologiche o di alterazione psicologico-affettiva e culturale (isteria, schizofrenia, nevrosi e psicosi, malinconia, estrema eccitazione dei sensi e delle passioni, irrazionalismo)— è il prezzo che tradizionalmente le donne hanno pagato per costruire ed affermare la loro identità in un mondo controllato dagli uomini, per esprimere se stesse ed esercitare la loro creatività in una cultura dominata dagli uomini. È l'accusa violenta che l'ordine patriarcale ha mosso contro la donna per costringerla alla sottomissione e al silenzio affermandone l'inferiorità biologico-psicologica e intellettuale-artistica⁴, ma è anche lo strumento di cui le donne si sono servite per resistere o ribellarsi a questo ordine, strumento ambiguo perché la volontà di far sentire la propria voce e il proprio dissenso spesso si è risolta nella morte, nell'annientamento fisico della propria persona. E ancora, seguendo lo sviluppo del pensiero francese, se si riconosce che la pazzia-follia come manifestazione di un'*alterità* irriducibile rappresenta il momento della rottura definitiva con il codice linguistico-culturale patriarcale e per ciò stesso consapevolmente compiuta, quale linguaggio *nuovo* può parlare una donna per comunicare la sua esperienza senza ricadere nell'ordine costituito? Quale parola usare che non sia quella che storicamente l'ha censurata? Ma anche, come superare *la tentazione della follia*, ovvero la tentazione di una parola *altra* che proprio per la sua diversità diviene silenzio e che, come sostiene Marta Caminero-Santangelo, non ha nulla di sovversivo ma esprime solamente la condizione di sospensione ambigua tra protesta e impotenza del soggetto femminile il quale, venendo escluso, anzi auto-escludendosi dal sistema di potere nella e con la pazzia (sinonimo di malattia, sinonimo di scrittura femminile), si preclude di fatto ogni possibilità di esercitare *un potere e cambiare il sistema*?

In questo contesto problematico ci si deve chiedere se la poesia scritta da una donna possa ancora dirsi luogo per eccellenza dell'*autenticità*, come suggerisce la scrittrice Paola Mastrocola riprendendo la definizione di Marianne Moore in “Poetry” (1924) per eleggerla a “marca specifica” della poesia femminile novecentesca. Ripensando nell’ambito della scrittura femminile a *The Madwoman in the Attic* (1979) di Sandra Gilbert e Susan Gubar e al più recente *The Madwoman Can't Speak* (1998) della Caminero-Santangelo, ma anche, oltre la specificità dell'esperienza letteraria femminile, a *La folie et la chose littéraire* (1978) di Shoshana Felman che indaga la

retorica della follia, cioè una scrittura letteraria che non solo parla dell'oggetto-follia ma diviene la parola del soggetto-follia, e a *Madness in Literature* (1980) di Lillian Feder che osserva il funzionamento parallelo del *pensiero malato* e del *pensiero letterario* nel processo di costruzione simbolica della realtà e di mediazione tra conscio e inconscio, capaci l'uno di offrire spunti per la comprensione dell'altro, si deve piuttosto osservare che la scrittura delle donne che raccontano la malattia mentale, sia essa dichiarazione della propria diversità e alienazione nella società, sia essa affermazione del proprio rapporto antagonistico con l'uomo, sia infine vero e proprio stato patologico vissuto o immaginato, è in verità luogo per eccellenza dell'artificio e dell'ambigua espressione di sé, luogo da cui il soggetto femminile tende a criticare il sistema istituendo un singolare rapporto, certo problematico e precario, con la Tradizione⁵. In particolare, la lettura dell'opera della Merini invita a riflettere su come la creazione poetica, proprio in quanto prodotto dell'esercizio autonomo della volontà femminile che annulla il rapporto antagonistico con l'uomo ma non con il lettore (e la lettrice), possa diventare lo spazio di una gioiosa e salutare frode amorosa che, simulando l'accettazione dell'ordine patriarcale e del suo linguaggio e il rientro normalizzante nella tradizione letteraria attraverso l'appropriazione e riformulazione del tema antico e romantico della follia come manifestazione del mistero e rivelazione di verità nascoste, in realtà dimostra che, nonostante la (ri)costruzione del soggetto femminile come soggetto agente autorevole sia possibile ma sempre minacciata, il *logos*, tuttavia, “parla” anche la donna, e la voce della Tradizione è anche voce femminile.

“Spazio spazio io voglio, tanto spazio” grida Alda Merini sciogliendo un canto di libertà dopo l'esperienza manicomiale⁶. Questo desiderio di spazio riflette una volontà di movimento che non chiude la ferita del passato ma consente di “cantare crescere / errare e saltare il fosso / della divina sapienza,” di accedere ad una conoscenza assoluta per manifestare una saggezza senza tempo (“Spazio spazio io voglio,” *Il volume del canto*). Difficile e doloroso, però, è il riavvicinamento alla poesia, “dolce chiara bella creatura” di cui la scrittrice si riconosce “casto germoglio” (“O mia poesia salvami,” *Il volume del canto*). L'esercizio della scrittura come formulazione o trascrizione di pensieri, ricordi, stati d'animo e sensazioni costringe la poetessa a comporre in una visione organica e significativa i frammenti del passato inserendoli nel presente. Nell'originale scansione temporale dei versi e della prosa, il lettore segue questo processo di attualizzazione, il cui fine è la comunicazione dell'intensità e complessità dell'esperienza: il passato del ricordo si alterna al presente della scrittura e del

commento sì che la scrittura, come nota Giorgio Manganelli a proposito dell'*Altra verità*, ha il carattere di una “ricognizione” non sistematica dei dati dell’esperienza (11)⁸. Annullando la distanza tra sé, il lettore e gli eventi, la poetessa dà voce al silenzio che ha “tenuto chiuso per anni nella gola / come una trappola da sacrificio” (“Io sono certa,” *La Terra Santa*). Il silenzio è il manicomio stesso, cioè il luogo in cui le grida dei malati colmano l’assenza di comunicazione tra esseri umani e la mente viene addormentata. L’atto di pietà ristoratrice che questo sonno dovrebbe essere per una psiche alterata è invece annullamento della ragione e riduzione a zero dell’umanità, peggiore persino di quella condizione subumana, animalesca, puramente istintuale, a cui la malattia mentale condanna portando alla luce la “parte strisciante, preistorica” di sé (*L’altra verità* 56). Simile ad un campo di concentramento, il manicomio è il luogo dove i medici sono gli aguzzini e i pazienti, le vittime che affrontano il martirio: “Poi se ne va sicuro, devastato / dalla sua incredibile follia / il dottore di guardia, e tu le sbarre / guardi nel sonno come allucinato / e ti canti le nenie del martirio” (“Il dottore agguerrito nella notte,” *La Terra Santa*)⁹.

La paura cieca diviene l’unica norma di comportamento. La Merini osserva, rievocando i giorni uguali della degenza al “Paolo Pini”:

Cominciai ad abituarmi a quel tipo di esistenza. Ogni giorno una ciotola di minestra. Ogni giorno le fascette alle caviglie e ai polsi. E poi nulla; non una tendina, non una tovaglia, non un piatto che potesse definirsi domestico.

Io, quando scrivo, è come se dormissi ed entrassi nel profondo della mia anima. Mi fa paura il risveglio, il contatto matematico, aggressivo con la realtà dalla quale vorrei finalmente slegarmi.

Così cominciò anche il mio silenzio. (*L’altra verità* 57)

Scrivere, cioè uscire dalla realtà per entrare in sé e nel mondo dell’immaginazione, rappresenta un sollievo temporaneo all’angoscia di vivere, un’evasione possibile anche se sempre esposta al rischio del fallimento; ma il manicomio s’impone come unica realtà, brutale per disciplina e coercizione, anche se stabilite a fini terapeutici. Così il malato, anziché tentare di costruire un rapporto equilibrato con essa, ne rimane sopraffatto e, in balia della paura, si abbandona alla protesta (o alla difesa) del grido inarticolato, oppure si chiude nel silenzio. “Silenzio,” sia esso annullamento della voce, del pensiero e della memoria della propria scrittura causato dal manicomio, sia, al contrario, forma di resistenza alla realtà dell’ospedale e occasione per rientrare in se stessa e imparare nuovamente ad ascoltarsi, è parola che ricorre frequentemente nei versi come nella prosa, quasi *ossessione* generata dall’angoscia post eventum della interdizione della parola a cui la

poetessa è sopravvissuta, traccia dello stato di afasia che ha superato. “Cominciai a piangere silenziosamente, aggrappata alle sbarre della mia finestra,” scrive la Merini ricordando il momento del risveglio a pochi giorni dall’inizio dell’internamento (*L’altra verità* 56). “La nostra legge era il silenzio,” e del silenzio diventa compagna la solitudine: “nulla è così feroce come la solitudine del manicomio [...] Una solitudine da dimenticati, da colpevoli” (*irr* 95sgg).

Eppure, sotto la mia diagnosi serpeggiava quieta la mia anima dolce, rasserenante, un’anima che non era stata mai tanto luminosa e vitale, e, a volte, per consolarmi, pensavo che quella brutta vestaglia azzurra fosse il saio di San Francesco e che io di proposito l’avesse scelto per umiliarmi. Così, in questo modo gentile adoperai il silenzio, e mi venne fatto di incontrarvi il mio io, quell’io identico a se stesso, che non voleva, non poteva morire. (*irr* 32)

Nella riflessione sugli eventi passati, la malattia e il vuoto del manicomio, in altre parole la realtà della *psichiatria*, come la Merini definisce la vita monotona dei degeniti inebetiti dagli psicofarmaci e cancellata a tratti dagli elettroshock, diventano particolare stato di grazia in cui la memoria, oscurandosi, protegge i segreti dell’anima, ovvero l’attesa di un’apparizione divina che appaghi il desiderio di essere amata (“[...] sto qui in ginocchio / aspettando che un angelo mi sfiori / leggermente con grazia,” “Ogni mattina il mio stelo,” *La Terra Santa*) e la capacità di godere di un contatto profondo con la natura e gli altri esseri umani (“Sì, proprio lì dentro imparai ad amare i miei simili,” *L’altra verità* 99). La poetessa registra la contraddizione di questa esperienza: “Nell’orrore ritrovavo la libertà delle cose vive, e nell’orrore finivo col morire” (*irr* 97). Prevale tuttavia l’idea che nel manicomio la donna rientra in sé per ascoltare il proprio corpo pur sapendo che “di questa grazia segreta / dopo non avrò memoria / perché anche la malattia ha un senso / una dismisura, un passo, / anche la malattia è matrice di vita” (“Ogni mattina il mio stelo,” *La Terra Santa*) e che, contemplando in unità i frammenti dell’io, essa può riconquistare se stessa: “Mi sono innamorata / delle mie stesse ali d’angelo, / delle mie nari che succhiano la notte, mi sono innamorata di me e dei miei tormenti” (“Mi sono innamorata,” *Il volume del canto*). Riacquistata la capacità di “percezione del [proprio] io,” non è più “manichino senza volontà, continuamente perplessa sui propri valori morali e sociali” (*L’altra verità* 100). L’accettazione di sé e l’amore per la natura, di cui si riconosce infine, e nuovamente, parte vitale, sono all’origine del ritrovamento anche della parola:

I miei poveri versi
sono brandelli di carne
nera disfatta chiusa,
e saltano agli occhi impetuosi;
sono orgogliosa della mia bellezza;
quando l'anima è satura dentro
di amarezza e dolore
diventa incredibilmente bella
e potente soprattutto. (“I miei poveri versi,” *Il volume del canto*)

E più questa parola d'amore risuona, più la donna poeta conquista forza, trasformando la condizione disumana in cui ha vissuto in ragione di vita, e il dolore del ricordo che mette a fuoco l'esperienza fissandola in un luogo del tempo e dell'anima sublima il vissuto diventando scrittura, e infine poesia. Perciò “cantare una esequie al passato” (“Io sono certa,” *La Terra Santa*) significa non solo rivivere gli anni difficili della malattia, ma anche riscoprire la propria vocazione originaria al canto.

Si noti che la Merini distingue tra “psicoanalisi” e “psichiatria.” In *Reato di rita* la psichiatria è definita “mano lesbica” che altera il sentimento d'amore, “donna impudica” che s’impossessa del pensiero (45); essa “porta il sogno nella realtà, in modo che tutta la realtà del poeta [...] diventa paranoia terribile” (48, corsivo mio). La psichiatria impedisce al poeta di scegliere tra il sogno e la realtà forzandolo a ridurre la realtà alle ombre del suo profondo, a persistere senza possibilità di salvezza nella condizione di chi ha perso il senso di quanto lo circonda. Se la psichiatria ottenebra la mente, la psicoanalisi, cioè il processo positivo di autoanalisi, di esplorazione dell’io profondo, la educa al ricordo, alla ricerca delle cause, all’esercizio della ragione, ed è dunque fonte di parola e di letteratura (*Reato di vita* 94). Nell’*Altra verità* la Merini ricorda quando il medico, che l’aveva in cura durante la permanenza al “Paolo Pini”, le fece la sorpresa di darle una macchina da scrivere:

‘Vedi’ disse, ‘quella cosa là? È una macchina da scrivere. È per te per quando avrai voglia di dire le cose tue’. Io rimasi imbarazzata e confusa. Quando avevo scritto il mio nome e chi ero, lo guardai sbalordita. Ma lui, con fare molto paterno, incalzò: ‘Vai, vai, scrivi’. [...] E gradatamente, giorno per giorno, ricominciarono a fiorirmi i versi nella memoria, finché ripresi in pieno la mia attività poetica. Questo lavoro di recupero durò circa due anni. (53-4, corsivo mio)

Leggendo questo momento in prospettiva femminista, potremmo dire che poiché è la figura “paterna” del medico ad offrire alla donna paziente

gli strumenti che le consentono il reinserimento nel mondo, la donna rientra nel sistema linguistico-culturale patriarcale nuovamente assoggettandovisi. Ma per chi ha perso completamente la parola, il primo passo verso la riaffermazione di sé è di fatto la riappropriazione di un linguaggio, del *proprio* linguaggio prima della malattia. E si capisce dalle parole della Merini che prima ancora di creare il nuovo, il suo è un necessario e preliminare processo di rammemorazione del passato, di riconoscimento della consistenza materiale e del valore di ciò che ha già detto.

Il passaggio dalla *psicoanalisi* al canto, ovvero dalla scrittura terapeutica alla poesia salvifica (in versi o in prosa), non è immediato, dunque, poiché richiede al poeta di saper distinguere tra le parole che registrano uno sfogo o trasmettono dei fatti, e quelle che raccontano tratti di esistenza¹⁰. Ecco infine la descrizione del manicomio nei versi della *Terra Santa*, la sua geografia di prigione e la sua umanità demente. È un universo a sé che impone le proprie leggi (“è il monte Sinai, / maledetto, su cui tu ricevi / le tavole di una legge agli uomini sconosciuta,” “Il manicomio è una grande cassa”), delimitato da cancelli e giardini, “barriere inferocite dai fiori” (“Vicino al Giordano”), ingombro di “travi / e chiaistellì e domande / e tante tante paure” (“Affori, paese lontano”). È “uno stagno / melmoso di triti rifiuti” (“Quando sono entrata”), in cui la natura di fiori e prati e luce perde il proprio carattere idilliaco per trasformarsi in prigione. Le ore scorrono monotone per i malati, “volti nudi e perfetti / chiusi nell’ignoranza” (“Al cancello si aggrumano”), occhi “duri impazziti” (“Quando sono entrata”), “corpi delusi, carni deludenti,” dal “nero puzzo delle cose infami,” “tremolar d’oscene carni” (“Toeletta”). Essi si aggirano “persi tutti in un sogno / di realtà che fuggiva / buttata dietro le nostre spalle / da non so quale chimera” (“Ore perdute invano”), oppure stanno seduti sulle pance “di crudissimo legno.”

non hanno nulla da dire,
odorano anch’essi di legno,
non hanno ossa né vita
stan lì con le mani
inchiodate nel grembo
a guardare fissi a terra. (“Viene il mattino”)

Non inganni l’apparente semplicità e immediatezza della descrizione dello spazio e dell’umanità nel manicomio; la poetessa, infatti, comunica l’esperienza della sua degenza, la ricerca di identità e di un senso attraverso un complesso sistema metaforico e numerosi riferimenti mitologici e biblici. Questo espediente le consente di parlare di sé oggettivandosi, e

questa oggettivazione deve essere letta, da un lato, come realizzazione a livello testuale degli stessi processi di oggettivazione (leggi: riduzione a oggetto) che l'istituzione manicomiale mette in atto contro la persona attraverso l'esercizio del proprio potere falsamente terapeutico di fatto coercitivo¹¹, dall'altro, come modo per dire quanto altrimenti rimarrebbe inesprimibile o incomprensibile, perché non vi è linguaggio *normale* —ma esistono un codice linguistico e un sistema metaforico già disponibili e normalizzanti— per la demenza a cui il manicomio condanna.

La parola poetica è, come osserva Stefano Agosti, attraversata dal silenzio ed esprime un'eccedenza di significato che rimarrebbe inespressa se il significante non l'accogliesse e riproducesse in se stesso nell'evento della significazione, cioè della continua produzione e auto-generazione del messaggio. Entrando nella poesia, il manicomio è “parola assai più grande / delle oscure voragini del sogno” (“Manicomio è parola”); esso diviene “una grande cassa / di risonanza / e il delirio diventa eco / l'anonimità misura” (“Il manicomio è una grande cassa”). Per il poeta è una sospensione tra la realtà e il sogno, stato di eccitazione profetica, dove il dolore e l'assenza di Dio generano “versi di riscossa.” Ma la voce è quella di chi, agli occhi dell'umanità, è un “pazzo criminale,” privo perciò di credibilità e non più degno di rispetto. È la Terra Promessa “dove germinano i pomi d'oro / e l'albero della conoscenza,” dove cioè esiste ancora, per quanto disatteso, il senso della bellezza e dell'amore, del bene e del male, ma dove Dio “non è mai disceso né ti ha mai maledetto” (“Le più belle poesie”). L'assenza della divinità è anche domanda implicita e denuncia: quale peccato hanno commesso uomini e donne per soggiacere a leggi tanto disumane? Quale Cristo abbandonerebbe la sua gente dopo averla gettata nell'inferno?

Allora abbiamo ascoltato sermoni,
abbiamo moltiplicato i pesci,
laggiù vicino al Giordano,
ma il Cristo non c'era:
dal mondo ci aveva divelti
come erbaccia obbrobriosa. (“Vicino al Giordano”)

Il fiume del battesimo di Gesù è allusione al battesimo dell'internamento nella comunità manicomiale. Per reagire alla malattia, all'ossessione del pensiero, le persone, come i discepoli, *ascoltano sermoni e moltiplicano pesci*, ovvero cercano nutrimento per l'anima spenta. Anche se esclusi dal mondo, il desiderio trova appagamento e la ricerca diventa trionfo perché nell'inferno i malati costruiscono la *propria* “legge mosaica,” cioè una realtà

che nulla ha a che fare con il mondo esterno, con le leggi date da Dio (“e Mosè non sprofondò mai / nel nostro inferno leggiadro / con le sue leggi di pietra,” “Le parole di Aronne”). È una realtà in cui l’io si spiritualizza — “Ma l’anima si rarefaceva ogni giorno,” scrive la Merini nell’*Altra verità* (52) — e, sebbene sia a tratti sopraffatto dal delirio che annulla la mente e s’impossessa del corpo, riesce nondimeno ad affermare la propria purezza: “noi siamo restati / angeli uguali a quelli / che in un giorno d’aurora, / hanno messo le ali” (“Il Nostro Trionfo”). L’eccitamento dei sensi indicherebbe la degenerazione morale del malato di mente. Ma nel ricordo questa riduzione della persona alla materialità del corpo e al puro istinto sessuale è anche particolarissima riscoperta di un principio assoluto (“laggiù, nel manicomio / facile era traslare / toccare il paradiso / [...] / laggiù tu vedevi Iddio / non so, tra le traslucide idee / della tua grande follia. / Iddio ti compariva / e il tuo corpo andava in briciole,” “Laggiù dove morivano i dannati”); così, nella narrazione-commento dell’*altra verità*, diventa “visione di un io disincarnato, un io che lasciò laggiù le sue ossa” (89)¹².

La storia che la Merini racconta nei versi della *Terra Santa* è anche quella del *trafugamento* della sua identità di donna, che non è tanto, come spiega nell’ultimo componimento della raccolta, violazione del corpo femminile nel rapporto sessuale, quanto piuttosto violenza contro l’essere madre, contro l’avere concepito e dato corpo ad una vita:

Il mio *trafugamento* di donna avvenne in un angolo oscuro
sotto il calore impetuoso del sesso,
ma nacque una bimba gentile
con un sorriso dolcissimo
e tutto fu perdonato.
Ma io non perdonerò mai
e quel bimbo mi fu tolto dal grembo
e affidato a mani più “sante”,
ma fui io ad essere oltraggiata,
io che salii sopra i cieli
per avere concepito una genesi. (“Il mio primo *trafugamento*”)

Ma all’oltraggio subito come donna, la poetessa risponde affermando che a dispetto di tutto, nel manicomio, il pensiero delirante e l’esaltazione sessuale del corpo non conducono alla morte ma tendono alla vita, alla creazione di sé in continuità col passato, ad una *genesi* — ed è significativo che questa parola, già titolo e tema di un componimento in *Tu sei Pietro*, conclude l’intera raccolta della *Terra Santa*. Nasce così un canto d’amore per sé e il prossimo, che accompagna la ricerca del principio che ha generato la sua voce, della madre biologica e della madre simbolica che è la poesia:

Ebbene io verrò a cercarti,
madre mia benedetta,
su in cima alle colline, sulle cime tempestose del Sinai.
Perché tu eri la mia legge,
la mia dottrina,
tu sapevi aprire ogni parola
e trovavi dentro il seme. (“Canzone in memoriam”)¹³

La ricerca della madre che la poetessa descrive nei versi della *Terra Santa* sembra in contrasto con quanto aveva scritto in una lirica del 1953 (“Io non fui originata / ma balzai prepotente / dalle trame del buio / per allacciarmi ad ogni confusione,” “Il testamento,” *Paura di Dio*) e con quanto scriverà in *Delirio amoroso* (1989):

Hanno asserito che ero un’emerita cretina fatalmente soccorsa da una voce biblica. Io so di essere una donna colta, pur essendo autodidatta. Non ho mai potuto sopportare la presenza di insegnanti al mio fianco: *la maestra per me assumera specificamente il ruolo-simbolo della donna madre e io non volero esistere come prodotto di questo concepimento. Ho sempre cercato in me l’identità di una creatura praticamente non nata sul piano etico e generativo di creazione della carne.* Sono approdata quindi alla generazione del mito illudendomi (e qui sta forse la mia follia) di essere figlia di Dio. (98, corsivo mio)

Secondo la Merini esiste una fondamentale differenza tra generare (sia fisicamente che intellettualmente) ed essere generato. Per questo la poe-tessa rifiuta l’idea di esistere semplicemente come prodotto di un concepimento. La ricerca della madre nella *Terra Santa* si spiega allora come tentativo di riconoscere e recuperare nella malattia l’elemento materno come forza attiva, garante del movimento (“l’immobilità mi fa terrore,” scrive in “Ieri ho sofferto il dolore,” *La Terra Santa*), cioè generatrice e protettrice della vita¹⁴.

Il contatto difficile con la realtà che la malattia ha acuito, la psichiatria ha interrotto, la psicoanalisi ha curato, è finalmente mediato nella scrittura-canto e la poesia non è più sonno o stordimento dei sensi, ma attività della veglia cosciente. Come indica anche la Corti nell’introduzione a *L’uoto d’amore*, è la donna poeta a vincere, certa che “nulla più soffocherà la [sua] rima” (“Io sono certa”), consapevole del valore del silenzio, sguardo entro se stessa e verso le cose, e della parola, espressione di questa visione, che la malattia e l’esperienza manicomiale le hanno insegnato.

L’esperienza ha rigenerato nella donna internata e sopravvissuta l’istinto alla scrittura, ovvero alla definizione di uno spazio simbolico di esistenza in cui celebrare la vita. L’aprirsi dell’io nello spazio di libertà della creazione artistica è perciò occasione per superare la malattia e ricompor-

si in unità, ma anche, fuggendo dal mondo, proteggersi dal male. Allo stesso tempo, il processo di re-identificazione salvifica e di difesa di sé si realizza solo attraverso la fusione con la natura e il contatto con gli altri nel sentimento d'amore, desiderato ora ancora più fortemente nonostante il rischio di essere “oggetto dilaniato” dall'amore dei “folli” che l'accolgono fuori del manicomio (“Ho fatto dieci anni di manicomio,” *L'intima morte della parola*). La poesia, dunque, fa sì che questi moti opposti di rifiuto ed apertura al mondo possano coesistere liberamente e con l'intensità che la poetessa vuole. I versi della *Terra Santa* (e la prosa dell'*Altra verità*) segnano così il momento del passaggio dall'idea di manicomio come esperienza drammatica, inumana, cronologicamente definibile, a necessità esistenziale; da una visione indistinta della realtà —con immagine efficace la Merini parla di *sfocalizzazione* della realtà causata dalla malattia psichica (*Reato di vita* 28)— ad una visione chiara e distinta, prodotto del processo di razionalizzazione dell'esperienza. Razionalizzare significa ricordare e creare una storia, sia pure non lineare, dai frammenti dell'esperienza; significa materializzare stati psichici e il vissuto personale in parola, renderli *oggetto* così che divengano condivisibili, usufruibili da altri; è, infine, costruire un senso per sé e dei significati per il lettore.

È interessante quanto la Merini afferma quando viene sollecitata a riflettere sul significato dell'esperienza manicomiale e sul rapporto ambiguo, come giustamente osserva Catherine O'Brien, tra poesia, malattia ed istituzione psichiatrica. Riporto alcuni esempi significativi:

Questo periodo mi ha dato molto, pur essendo un periodo di estrema alienazione. Però anche la poesia è alienazione, e allora diciamo che il manicomio è stato un periodo di poesia, tanto per fare un'iperbole. (“Gli incontri di *Poesia*,” 41)

[...] finiamola di dire: è stata vent'anni in manicomio; si dica: è stata vent'anni, o una vita, nella purezza viva della poesia, che purtroppo è una grande lacerazione ed è già una clausura di per sé per chi la vuole cantare. (*Reato di vita* 101)

Quando ero afasica piuttosto che pazza perché non costruivo la realtà, in manicomio, mi resi conto che la realtà è la visione collettiva delle cose. Comincia il senso della realtà, comincia la vita quando si può dire “Sediamoci qui, intorno a un tavolo”. Si deve proprio vedere e provare a se stessi che cos'è la vita, l'onore prodigioso della vita, quel peso che è bello da portare. (*irr* 152)

[...] se s'innesta veramente il processo della follia, poi c'è un altro grande dilemma, ammesso che la poesia venga dalla follia, vale la pena guarire?... Si può guarire, si deve guarire la follia? (*Le stagioni* 92)

La Merini ripropone in un mutato contesto esistenziale i termini *follia poesia amore vita* che già erano stati della sua poesia giovanile. Dopo le liriche della *Terra Santa* —raccolta in cui avviene, come si è visto, la metamorfosi della donna poeta da persona a oggetto a persona— tali concetti sono ridefiniti ed associati in modo originale. Da abbandono alla persona amata in attesa di una definizione, il sentimento d'amore diviene proiezione di sé sugli altri. Da Euridice che attende invano la vita da Orfeo, la poetessa diventa Orfeo che, per amore, dona la vita attraverso il canto. Poiché è da altri che la donna riceve forma, inizialmente l'attesa avviene in uno stato di passività sempre associata all'idea della perdita dolorosa, anche se necessaria, di una parte di sé¹⁵:

In libertà di spazio ogni volume
di tensione repressa si modella
nel fervore del moto e mi dissanguo
di canto “vero” adesso che trascino
la mia squallida spoglia dentro l’orgia
dell’abbandono. (“Lasciando adesso che le vene crescano,” *La presenza di Orfeo*)

Vivo è il desiderio di “cantare all'unisono coi suoni / [...] e modulare / un attento confine con le cose / ov'io possa con esse colloquiare / difesa sempre da incipienti caos” (“Io vorrei, superato ogni tremore,” *Nozze romane*). Il confronto traumatico con la realtà della malattia nel manicomio porta la donna ad esprimere questo limite: “la pelle nuda fremente” chiude il corpo malato essendone parte ugualmente sconfitta e sofferente, ma può anche sentire il fuori e “forse [...] darti l’aurora, / l’aurora tetra e gentile / di un primo canto di aprile,” cioè vibrare all’annuncio timido di una rinascita (“La pelle nuda fremente,” *La Terra Santa*). Infine, l'attesa della “felice sorte / di un'ora non umana, non uguale / a nessun'altra e sbocco di ogni limite” (“Anche se addormentata,” *Nozze romane*) si placa nella rivelazione paradossale del manicomio che, pur annichilendola, l'ha tuttavia obbligata a cercare la gioia della vita.

Effetto ultimo di questa ricerca è l'affermazione della *necessità della follia* per vivere, ovvero per definire il proprio essere in movimento e la propria identità poetica. In questo, del resto, consiste la specificità originale dell'essere poeta: “Non esiste il diverso. Il poeta è un diverso, perché il poeta non la pensa come gli altri” e non può tacere (*Le stagioni* 88). E ancora spiega: “[il poeta] con occhi rarefatti dalla follia, sta guardando il destino anche per gli altri” (*Reato di vita* 66). Non a caso la Merini usa il termine *follia anziché pazzia*, dato che intende definire l'avvenuta liberazione della malattia da ogni connotazione esclusivamente medico-patologica, avendo

scoperto che “tutto si fa purificato e perfetto sul piano della follia” (*L'altra verità* 117)¹⁶. Seguendo l'indicazione della Feder che definisce la pazzia rivelazione della mente ed espansione della coscienza (279), follia è l'espressione di un'autoconsapevolezza e coscienza attraverso l'esibizione, o esposizione disinibita, del pensiero e del desiderio e come tale essa diventa necessaria alla continuazione dell'espressione di sé. Nel caso della Merini follia indica che manicomio e malattia, quella scissione del soggetto che genera altre presenze, sono ormai divenuti parte strutturante della sua identità di donna che, solo in quanto poeta, essa deve e riesce ad *amministrare* (*La pazzia della porta accanto* 143). Nella rappresentazione riflessa del vissuto che è la scrittura, perciò, follia è l'*enthousiasmos* del poeta, l'invasamento profetico della sibilla, la visione estatica e fortemente sensuale del mistico. Rivelazione o simulazione di una verità?

Come si è detto in principio, l'esperienza della donna scrittrice oscilla tra i due poli dell'essere oggetto o soggetto di assimilazione: la rivendicazione della propria autonomia e volontà per produrre una parola significante la spinge ora verso l'accettazione delle regole del gioco artistico, siano pure espressione di un codice dominante che l'ha tradizionalmente esclusa o tacitata, ora, invece, nella direzione del rifiuto di gioco e regole fino alla scelta del silenzio e della morte, produzione paradossale di poesia in quanto avviene per mezzo della sua distruzione. Diversamente da Sylvia Plath, Anne Sexton e Amelia Rosselli, per citare alcune tra le esperienze novecentesche più note, Alda Merini rifiuta l'ambigua strategia espressiva del silenzio, di cui conosce i rischi per averli affrontati nella malattia, e sceglie di *gridare* anche a rischio di non essere compresa¹⁷. Rientra nella tradizione della romanticizzazione della follia non come forma di ribellione né come comunicazione disperata di chi non ha potere, ma come acuirsi delle capacità percettive e creativo-analitiche dell'individuo e come rivelazione parziale, ovvero sempre oscurata, di verità profonde della psiche. Ritrovando se stessa in tutti coloro che prima di lei hanno tradotto il silenzio della malattia psichica in parola, in qualche modo già in essi esistente, coglie il gioco sottile e *sceglie* per sé l'identità del poeta che afferma e nega, rivela e nasconde, riproduce la realtà e crea fantasmi. Non più prigioniera del manicomio, si dice prigioniera del canto d'amore, vittima della sua stessa *ars amatoria*: “Amai teneramente dei dolcissimi amanti / senza che essi sapessero mai nulla. / E su questi intessei tele di ragno / e fui preda della mia stessa materia” (“Alda Merini,” *Venti ritratti*). Ma, in questa sua costante metamorfosi, si spinge oltre la tradizionale raffigurazione della donna pazza per amore quando nega di essere “poetessa che canta i propri amori,” e spiega: “Anche quando gli amori cessano, la mia

mente continua a creare perché non è il vissuto di un amore a reggerla, ma un’etica di vita, l’amore della vita” (*Reato di vita* 69), e la fatica di vivere, con cui poeti e narratori del Novecento si confrontano, diventa per la donna poeta “quel peso che è bello da portare” (152).

Costruisce un alibi per se stessa quando dice che il poeta “non finge” ma “scrive per difendersi dal male, dal mondo” (*Le stagioni* 90), ma con sorprendente agilità chiarisce ad altri che il poeta, “uomo isola che colma lo spazio tra sogno e verità,” è “un buon giocatore, [e] le sue bische clandestine sono le sue parole” (*La poesia luogo del nulla* 26), e nella *Terra Santa* si definisce “esperta sognatrice” (“Rivolta”) mentre in *Delirio amoroso* avverte che “se mi si tradisce, mi nascondo nel groviglio delle parole e le parole sono delle siepi verdi e alte dove si acquattano gli onesti cerbiatti” (26). La poesia, “felicità della menzogna” (*La presenza di Orfeo* 7), offre alla donna autore la possibilità di aprirsi o di chiudersi in uno splendido mondo di sogno per se stessa, ingannatore per gli altri. Con il coraggio di chi ammette e grida la verità ambigua su di sé e la poesia, Alda Merini si sente “parola dispersa” (*La vita facile* 24) – espressione che già racchiude la tensione *femminile* tra impegno di autenticità e rischio di doppiezza, tra la dissoluzione (dispersione) di sé e la centralità ferma dell’espressione ad ogni costo, tra forza e vulnerabilità – ma allo stesso tempo afferma di essere artefice e generosa datrice di parola. Come scrive nella poesia che dà il titolo alla raccolta *Il volume del canto*,

Io semino parole, sono accorta
seminatrice delle magre zolle
e pur qualcuno si alza ad ascoltarmi,
uno che il canto l’ha nel cuore chiuso
e che per tratti a me svolge la spola
della sua gaudente fantasia.

Con abile seduzione, il dono di se stessa è a chi, ora, si abbandona a lei poeta per sciogliere il proprio canto attraverso le sue parole, per essere liberato affidandole la guida della propria immaginazione. Con abile trasformazione da uno stato di passività all’esercizio di un controllo su di sé e gli altri, la donna, inizialmente segregata nello spazio reale e simbolico della malattia mentale e dell’istituzione manicomiale, diventa, in quanto poeta e in virtù della scrittura attraverso cui racconta la sua esperienza, quello stesso spazio *segregante*, capace di attirare e imprigionare i suoi lettori.

NOTE

¹Sono ormai noti i dati della biografia della scrittrice — dall'esordio poetico appena sedicenne alla relazione con Giorgio Manganelli, dai successivi internamenti nell'ospedale psichiatrico "Paolo Pini" di Milano al matrimonio con Michele Pierri e alla nuova ricaduta nella malattia dopo la morte di questi, dal conferimento dei premi Librex-Guggenheim "Eugenio Montale" e Viareggio per la Poesia alla concessione del vitalizio Bacchelli — anche grazie all'attenzione che alla sua persona, oltre che alla sua opera, hanno prestato non solo riviste specializzate ma anche e soprattutto quotidiani e televisione. Sulla vita e sull'opera della Merini vd. l'ottima introduzione di Maria Corti a *Fiore di poesia* (v-xx).

²La conclusione estrema di questo pensiero che sostiene l'aggressione dell'individuo da parte della realtà esterna — pensiero interpretabile anche come sopravvivenza nel soggetto sano di tracce psicotiche ma che comunque non stupisce pensando alla visibilità del *personaggio* Merini — è la dichiarazione da parte della poetessa della non-esistenza della pazzia se non come "invenzione" di cui sono responsabili famiglia e società (Menechella 388). È questa un'interessante corrispondenza con il pensiero di R.D. Laing (*The Divided Self*, 1959, trad. it. 1969; *The Politics of Experience*, 1967, trad. it. 1980) e i principi antipsichiatrici degli anni Sessanta che hanno alimentato anche in Italia il dibattito sulla de-istituzionalizzazione del trattamento psichiatrico fino all'approvazione della legge 180 nel 1979. Leggendo versi, prosa e interviste della Merini non si può non avvertire la forte presenza delle tematiche e del linguaggio che caratterizzano gli interventi di coloro che di quel dibattito contro l'istituzione manicomiale sono stati fautori in Italia. Si pensi, per esempio, a *L'istituzione negata* (1968) e a *Crimini di pace* (1975), entrambi curati da Franco Basaglia, e a *Contro la psichiatria* (1970) di Edelweiss Cotti e Roberto Vigevani.

³Sul rapporto di somiglianza tra discorso poetico e "delirio," tra letteratura e schizofrenia — patologia diagnosticata alla Merini, come essa stessa ci informa in un'intervista a conclusione della *Pazza della porta accanto* (145) — vd. l'intervento di Eugenio Borgna "La schizofrenia come forma poetica e come forma clinica" (Dolfi 41-57).

⁴Ma è anche, rileggendo il Foucault dell'*Histoire de la folie* (1961), il modo in cui qualsiasi Potere difende se stesso, ora riconoscendo ora ostracizzando il diverso, cioè chi o che cosa non rientra nell'ordine che quel Potere costituisce e garantisce.

⁵Per ulteriori riferimenti bibliografici e interessanti interventi sul rapporto tra malattia mentale e scrittura in area franco-italiana ma con particolare riferimento all'esperienza di scrittori e scrittrici italiane, vd. gli atti del seminario trentino del 1992 su "Nevrosi e follia nella letteratura italiana" a cura di Anna Dolfi. Oltre al citato saggio di Borgna sono stati rilevanti per questa ricerca la premessa della curatrice e gli interventi di Secchieri, Farnetti e Di Fonzo.

⁶Si noti fin d'ora come il grido che tradizionalmente apre ed esprime la pazzia sia rivolto al lettore per segnare la fine della malattia e inaugurare una nuova

poesia. Cfr. anche come la Merini descrive la voce del poeta in *Reato di vita*: “Il poeta non va verso il silenzio, il poeta *urla*, solo che ha un urlo talmente alto che supera la percezione umana e nessuno lo sente” (101, corsivo mio).

⁷Secondo la testimonianza della Corti, che ha coadiuvato la Merini nella scelta delle poesie per la *Terra Santa* e poi per la più ampia raccolta *Vuoto d'amore* (1994), le liriche del *Volume del canto* sono per lo più contemporanee alla stesura dei componenti della *Terra Santa* e dunque risalgono alla fine degli anni Settanta o poco oltre (*Vuoto d'amore* viii).

⁸Non si distingue qui tra prosa e poesia seguendo anche l'indicazione dell'autrice a conclusione dell'*Altra verità* quando spiega che “il *Diario* è un'opera lirica in prosa, ma è anche una esegesi una implorazione e la completa distruzione di ogni filosofia e di ogni dato concettuale” (112). A rigore la forma narrativa dovrebbe esplorare più efficacemente l'esperienza e renderla immediatamente comprensibile al lettore. Tuttavia, accomunati da lirismo e frammentarietà, versi e prosa offrono visioni del vissuto ora parallele ora complementari; sono allo stesso tempo una denuncia ugualmente intensa della violenza subita e il ricordo ugualmente nostalgico della ricerca di protezione e identità della scrittrice. Nei versi come nella prosa la Merini riesce forse a dimettere l'abito intellettuale, razionalmente e sottilmente *inautentico* degli inizi imputatole da Pasolini: la necessità di capire e di spiegare nasce infatti spontanea e non viene ancora toccata dalla volontà di giustificare.

⁹Numerosi sono i riferimenti alla tradizione veterotestamentaria e alla vicenda del popolo di Israele nella *Terra Santa*. A dieci anni circa dalla composizione delle poesie poi riunite nella *Terra Santa*, per giustificare la scelta del titolo della raccolta, la poetessa esplicita l'analogia tra la sua esperienza e quella degli ebrei perseguitati durante la seconda guerra mondiale: “Io che ho vissuto la guerra ho trovato che la pace del manicomio era la pace del Lager e che, come una qualsiasi ebrea, anche io ero stata deportata” (*Reato di vita* 20). Ma si ricordi che il confronto tra le strutture di potere dell'istituzione manicomiale e il Lager è anche della letteratura antimanicomiale (cfr. Vigevani in *Contro la psichiatria*).

¹⁰Saper distinguere è anche quanto è richiesto al lettore che si avvicini all'opera di Alda Merini. È stato notato che l'ultima sua produzione risente talvolta dell'estemporaneità dell'occasione e dell'immediatezza e brevità tipica della comunicazione orale (che pure rappresenta una delle caratteristiche più significative della sua scrittura negli ultimi anni). E mi chiedo se questa caratteristica non sia collegabile agli *automatismi ispirati* che osserva Lacan nella scrittura degli psicotici e di cui tratta la Felman per concludere che la scrittura letteraria che si appropria della follia come contenuto di immagini, se ne appropria anche a livello di strategia comunicativa riproducendone il rapporto tra ispirazione originale e automatismi espressivi, e la caratteristica di resistenza all'interpretazione per ciò che rappresenta non dicendo (254-5). Per tornare alla Merini, già all'epoca della *Terra Santa*, Maria Corti è stata testimone della *loquacità* creativa della poetessa che, in vista della pubblicazione, lei stessa ha contribuito a disciplinare.

¹¹Sulla riduzione disumanizzante del malato “oggettivato dallo sguardo medico,” vd. il saggio di Basaglia su “Le istituzioni della violenza” (*L'istituzione negata*

111-51), ma anche lo studio che Thomas Szasz propone della psicoterapia come tecnica di controllo delle relazioni interpersonali esercitata dallo psichiatra sul paziente in *The Myth of Psychotherapy. Mental Healing, Rhetoric, and Repression* (1978; trad. it. 1981).

¹²A proposito delle presenze bibliche nella poesia della *Terra Santa* (ma anche delle raccolte che la precedono), viene in mente il giudizio di Pasolini sulla poesia della giovane Merini, in particolare sulla sua prima raccolta, *La presenza di Orfeo* (1953): “La Merini non è religiosa né cattolica: il cattolicesimo rientra attraverso una agiografia da santino sacrilego. È soltanto la mancanza del senso dell’identità, per cui essa si espande nel mondo intorno, che configura nella Merini un dato mistico: ma l’intervento che essa attende, per unificarsi, essere persona, non è precisamente quello divino...” (87). Ripensando alle severe parole di un autore il cui cristianesimo fu, a suo volta, fortemente criticato e discusso, si deve certo riconoscere che nella poesia sull’esperienza manicomiale la Scrittura sacra offre alla poetessa uno straordinario repertorio di immagini, e la sua presenza nel testo poetico accresce lo spessore spirituale di un linguaggio che parla di se stesso e della sua creatrice, non del Creatore, per quanto questi sia denunciato come assente. Allo stesso modo, però, ci si deve chiedere se il silenzio della malattia e l’esperienza poetica successiva che lo racconta — e oltre, fino alle pagine di versi e di prosa di *Corpo d’amore - un incontro con Gesù* (2001) — non rovescino questa prospettiva sì che il testo sacro non è espeditore ma vera sostanza di poesia. Per una discussione della tensione tra spiritualità e materialità nella poesia della Merini da *La presenza di Orfeo* a *Tu sei Pietro* (1961) vd. il saggio di Carla Gubert.

¹³Monica Farnetti cita i versi della Merini dopo aver analizzato e discusso estesamente “La tigre assenza” di Cristina Campo, per sottolineare la diffusione e l’importanza del *planetus* come genere della poesia femminile del Novecento per le sue caratteristiche di oralità, malinconia e misticismo (35-53).

¹⁴A questo proposito è significativa anche una sua dichiarazione del 1994: “quando mia madre morì trovai un sostituto alla sua protezione nel manicomio, che divenne la mia seconda madre. Non è stata una frattura, ma una continuità della mia vita reale” (*Reato di vita* 20).

¹⁵È questo il dramma della donna di ogni tempo che si scopre priva di un’identità propria se rifiuta quella che la società ha fissato per lei, e che supplica a questa mancanza con la ricerca di sé negli altri, divenendo infine specchio di ciò o chi non è (Thiher 274). Per una lucidissima discussione di questo tema con particolare riferimento all’esperienza letteraria femminile dell’Ottocento inglese e americano, rimando al libro di Gilbert e Gubar. Con l’obiettivo di individuare le sottili trame sovversive che la scrittura femminile costruisce a livello di temi e di forme per rivendicare la propria specificità, verità e coerenza, le due studiose mettono in evidenza il duplice dramma per la donna scrittrice —duplice in quanto pertiene alla sua identità di donna e di artista— che riconosce il proprio io e la propria arte come costruzioni dell’uomo, e dunque si pone il problema di come risolvere l’ansia che le deriva dal voler essere *autrice* rimanendo fedele a se stessa, ossia senza falsificare la propria esperienza fino a negare se stessa, senza fare il gioco

dell'uomo usando quelle forme che tradizionalmente l'hanno resa chi è, perpetuando la condizione di soggezione propria e di ogni donna.

¹⁶Su questo vd. anche O'Brien (199-200).

¹⁷E tuttavia, nel racconto autobiografico "Purissima" (*Il ladro Giuseppe* 11-36), la Merini concepisce un personaggio femminile che sceglie il silenzio, la morte.

OPERE CITATE

Agosti, Stefano. "Discorso, parola analitica, linguaggio poetico." *Cinque analisi. Il testo della poesia*. Milano: Feltrinelli, 1982. 157-83.

Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. New York-London: Four Walls Eight Windows, 1997.

Cotti, Edelweiss, e Roberto Vigevani. *Contro la psichiatria*. Firenze: La Nuova Italia, 1970.

De Marco, Giuseppe. *Le stagioni dell'epifania poetica di Alda Merini: invito alla lettura*. Salerno: Ripostes, 1995.

Dolfi, Anna, a c. di. *Nerrosi e follia nella letteratura moderna*. Atti di seminario, Trento, maggio 1992. Roma: Bulzoni, 1993.

Farnetti, Monica. *Cristina Campo*. Ferrara: Luciana Tufani Editrice, 1996.

Feder, Lillian. *Madness in Literature*. Princeton: Princeton UP, 1980.

Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978.

Foucault, Michel. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Random House, 1965.

Gilbert, Sandra, e Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. 2nd ed. New Haven: Yale UP, 2000.

Gubert, Carla. "La bellissima eresia. Materialità e spiritualità nelle poesie di Alda Merini (dal 1947 al 1961)." *Gradiva* 1 (1999): 16-35.

Manganelli, Giorgio. "Nel manicomio tutto è sacro." *Alfabeta* 52 (settembre 1983): 11.

Mastrocola, Paola. "Introduzione." *L'altro sguardo. Antologia delle poetesse del '900*, a c. di Guido Davico Bonino e Paola Mastrocola. Milano: Mondadori, 1996. 7-11.

Menechella, Grazia. "Scrittrici e lettrici 'malate di nervi' nell'800 e nel '900." *Forum Italicum* 34.2 (Fall 2000): 372-401.

Merini, Alda, e Silvana Colonna. "Gli incontri di *Poesia*: Alda Merini e Silvana Colonna." *Poesia* 1.3 (1998): 39-45.

Merini, Alda. *Il vuoto d'amore*, a c. di Maria Corti. Torino: Einaudi, 1991.

_____. *L'altra verità. Diario di una diversa*. Milano: Scheiwiller, 1992.

_____. *La presenza di Orfeo*. Milano: Scheiwiller, 1993.

_____. *Reato di vita. Autobiografia e poesia*. Milano: Associazione Culturale Melusine, 1994.

_____. *La piazza della porta accanto*. Milano: Bompiani, 1995.

_____. *La vita facile. Sillabario*. Milano: Bompiani, 1996.

_____. *Delirio amoroso*. Genova: Il Melangolo, 1997.

_____. *Fiore di poesia (1951-1997)*, a c. di Maria Corti. Torino: Einaudi, 1998.

_____. *L'intima morte della parola*. Lecce: Piero Manni, 1999.

_____. *Il ladro Giuseppe. Racconti degli anni Sessanta*. Milano: Scheiwiller, 1999.

_____. *La poesia luogo del nulla*, a c. di Chicca Gagliardo e Guido Spaini. Lecce: Piero Manni, 1999.

O'Brien, Catherine. "Alda Merini: Poetry and Psychosis." *The Italianist* 3 (1997): 195-207.

Pasolini, Pier Paolo. "Una linea orfica." *Paragone* 60 (1954): 82-7.

Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York: Pantheon Books, 1985.

Thiher, Allen. *Rereads in Madness: Insanity in Medicine and Literature*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1999.

NOTE E RASSEGNE

UN'ANTOLOGIA COMMENTATA DI TESTI SECENTESCHI:
GIULIANA MORANDINI. *SOSPIRI E PALPITI. SCRITTRICI
ITALIANE DEL SEICENTO.*
GENOVA: MARIETTI, 2002 (PRIMA EDIZ. 2001).

DI

FRANCESCO GUARDIANI

La ristampa, a un anno dalla prima edizione, è un fatto notevole per un volume di testi secenteschi commentati; ma come vedremo più sotto si tratta di un volume particolare se non altro per il fatto che —questo almeno si noterà subito— è nato dalla stessa penna da cui sono usciti numerosi romanzi di successo.

L'organizzazione dell'opera, un'introduzione generale seguita da una serie di ritratti critici e testi, ricorda le numerose antologie che da Benedetto Croce a Lucio Felici (passando per Giuseppe Guido Ferrero, Giovanni Getto e Alberto Asor Rosa) hanno fatto da supporto e *pendant* alle sistematiche scoperte e rivalutazioni di autori, opere e idee del secolo tuttora meno conosciuto e apprezzato della letteratura italiana. Se, comunque, quarant'anni fa Giovanni Pozzi poteva definire il Seicento, “quartiere malfamato” della letteratura italiana, oggi (grazie anche ai suoi lavori esemplari) una definizione del genere non sarebbe più plausibile. E dunque: così come le antologie sopra ricordate sono da mettere in rapporto alla gran messe di studi specialistici ed edizioni degli ultimi anni, i *Sospiri e palpiti* della Morandini possono servire da stimolo a nuovi e impegnativi lavori nell'ambito della scrittura femminile del Seicento. Mi sembra questo il più giusto augurio, o pronostico, che si possa fare a questa singolare raccolta di testi di scrittrici italiane del Seicento.

La raccolta è singolare, innanzi tutto, perché vi si può riconoscere con buona evidenza il sempre altrove ambiguo (e sfuggente a ogni facile definizione) specifico della scrittura femminile. È straordinario il modo in cui l'essenza della scrittura femminile viene isolata e analizzata dalla sensibilità della Morandini. Già dal titolo, *Sospiri e palpiti*, si intuisce una attenzione rivolta più alle passioni che alla retorica; e questo, in un secolo che

più di ogni altro ha celebrato la retorica in tutte le sue manifestazioni, è certo segno di originalità critica. Questa lettura delle scrittrici secentesche, ovvero delle loro opere senza distinzione di genere e forma (versi o prosa: poesia epica o lirica, lettere o trattati, e persino scritture in lingua diversa dall'italiana, come è il francese delle "memorie" delle Mazarines, Maria e Ortensia, nipoti del Cardinale Mazzarino) si fonda su una curiosità intellettuale e una sensibilità moderna e femminile che consuonano con l'oggetto stesso di studio. Giuliana Morandini è una scrittrice che vuol sapere di altre scrittrici, una donna che vuole sapere di altre donne, e così legge e indaga sui temi, sulle immagini, sulle storie e soprattutto sulle motivazioni delle scrittrici del Seicento. È in questo modo che riesce a far rivivere i testi, a farli parlare con una eloquenza che va al di là della retorica. È questo, si dirà, lo specifico femminile? Creativo (o ri-creativo) e critico? Direi proprio di sì. Ciò che segue è in ogni caso una breve rassegna delle idee e degli spunti che, con questo "specifico femminile" in mente ho raccolto nell'antologia.

Devo precisare, a questo punto, che la mia non è una lettura criticamente disinteressata. Ho sempre ritenuto che la scrittura femminile del Cinque e Seicento costituisca uno degli elementi fondativi della modernità, o età moderna che dir si voglia, e che questa sia stata causata direttamente dall'invenzione e dallo sviluppo della stampa a caratteri mobili. Sul grande problema, poi, del perché l'emancipazione femminile (e intendo specificamente l'incremento di alfabetizzazione, di produzione di scrittura, e di consumo di prodotti tipografici) passi dal bordello al convento, ovvero dalle cortigiane del Cinquecento alle mistiche del Seicento, posso brevemente asserire, rimandando i commenti e l'esemplificazione ad altra occasione, che la mal intesa nuova cultura della stampa nel Cinquecento fa della scrittura femminile una forma curiosa e innocua di intrattenimento maschile, e fa della scrittura femminile del Seicento una forma di controllo della coscienza delle scriventi stesse. Ciò avviene, per esempio, nel caso delle donne chiuse nei conventi e nutriti delle opere a stampa di Giovanni della Croce, Teresa di Avila e Caterina da Siena: le esperienze mistiche delle suore lettrici sono guardate con sospetto, soprattutto nelle novizie; c'è addirittura un testo di riferimento per vescovi e confessori, del cardinale Federigo Borromeo, contro le "false mistiche"; ed è così che queste donne sono costrette a raccontare per iscritto, per filo e per segno, nero su bianco, le loro vicende spirituali. Nel caso di Veronica Giuliani, ascoltata da ventisette confessori, i fogli della scrittura coatta sono ventitremila.

Già all'inizio della ricca antologia della Morandini c'è un segno, una conferma, della emancipazione femminile di marca tipografica che dicevo sopra:

In verità, già durante il secolo che si conclude [il '500], si è assistita a un'intensa fioritura di prove letterarie femminili... (7)

A Venezia in particolare è circolata e circola aria nuova... (8)

Si tratta di una Venezia raffinata, vivace, attiva e, soprattutto, della capitale dell'editoria; non per niente è lì che fioriscono gli ingegni di Gaspara Stampa, Veronica Franco, Maddalena Campiglia, Lucrezia Marinelli, Moderata Fonte e di molte altre. L'attenzione della Morandini si sposta da una figura all'altra rilevando, già nel Cinquecento, *moderne* espressioni di auto-determinazione e di fierezza, come in questi versi di Veronica Franco "per vendicarsi di un amante, divisa tra ira e troppo amore":

Forse nel letto ancor ti seguirei
e quivi teco guerreggianto stesa
in alcun modo non ti cederei.
Per soverchiar la tua sì indegna offesa
ti verrei sopra et nel contrasto ardita
scaldandoti ancor tu ne la difesa,
teco morrei d'egual colpo ferita (10)

Molto interessante, in questo stesso senso,

"la passione che anima Maddalena Campiglia, la quale «donna amando pur donna essendo» così si conferma nel monologo della ninfa Flori, figura nella quale identifica i propri sentimenti: «dunque ama, Flori, e spera un giorno forse benché strano è il tuo amor ne torrai frutto» (11).

Tra le figure femminili più rappresentative del primo Seicento spiccano per doti poetiche Lucrezia Marinelli e Margherita Sarrocchi. Veneziana la prima, napoletana la seconda (amica prima, costei, poi nemica del "re del secolo", Giovan Battista Marino, che la ricordò con astio nell'*Adone*) si cimentarono entrambe con il metro epico, ed entrambe dimostrarono una sensibilità nuova nel trattare argomenti amorosi, sebbene siano entrambe allieve ideali del Tasso delle *Rime* e degli amori sfortunati della *Gerusalemme liberata*. "Quando Lucrezia Marinelli e Margherita Sarrocchi scrivono" annota la Morandini, "si consuma nella Roma papale la tragedia di Beatrice Cenci" (p. 15). A un dipresso è la triste

storia di Artemisia Gentileschi e poco distante quella di un'altra sfortunata pittrice “moderna” di gran talento, “la timida Elisabetta Sirani, l'allieva bolognese di Guido Reni, avvelenata forse per gelosia” (p. 17). Sono eventi che richiedono una riconsiderazione dell'intero periodo, una rilettura critica in chiave non dirò femminista, ma femminile, ed è quello che suggerisce con documentata e appassionata logica la Morandini.

Nel segno dell'aperta rivolta antimaschilista si collocano gli scritti di Suor Angela Tarabotti (“...in convento da adolescente. La famiglia, pur agiata, ha procurato il matrimonio delle sorelle e sacrificato lei” [p. 93]. La Morandini ricostruisce l'*iter* intellettuale di questa protofemminista (o moderna paladina dei diritti individuali dell'uomo) per cui perfettamente coerenti risultano alla fine i termini dell'invettiva:

Ma gli uomini le imprigionano per non incontrar dispendii e per poter scomodar le cose loro con ogni sorta di lussi, delitie e sovrabbondanti vanità anzi per poter haver più commodo di satiar l'infami voglie con le ingorde meretrici.

Impiegate tutto il vostro potere perché le figlie cadano in mano del diavolo e vi fate (il vo' pur dire) ruffiani dell'infernale mostro.

Questo succede per colpa di voi, mentre invidiosamente denegate loro quei mezzi che ponno renderle scientifiche, non mancando loro intelletto e disposizione naturale per riuscire al pari degl'huomini in ogni impresa, in ogni sorta di dottrina.

Voi fate apunto come i cavalieri codardi e traditori [...] proibite le lettere alle donne acciò non possano difendersi dalle vostre inventioni, e poi le publicate per ignoranti e vinte.

(pp. 96-97)

Nel segno del quotidiano si collocano invece le lettere al padre di Virginia Galilei, Suor Maria Celeste, per la quale la Morandini parla di “naturalismo dimesso” e di “poetica del quotidiano,” aggiungendo: “Non c'è lettera di Suor Maria Celeste dove non si rifletta la fragranza di un frutto, o non si concentri il sapore delle conserve, delle marmellate, ed anche, nel dicembre, l'inaspettato profumo di una rosa” (p. 81).

Forse è proprio in convento che avviene la rivoluzione maggiore del Seicento perché vi si afferma, come mai prima di allora, l'autonomia della coscienza individuale, in perfetta sintonia con la specializzazione delle scienze, delle discipline umanistiche e delle attività professionali, con la specializzazione degli ordini religiosi e la definizione dei riti e delle fun-

zioni devozionali. L'esperienza mistica della più sconosciuta delle suore del più remoto convento, come potrebbe essere appunto quella di Veronica Giuliani fra le severissime cappuccine di Città di Castello, diventa allora un segno epocale della nascita dell'individualità moderna. Per questo, giustamente, la Morandini può parlare di “anatomia della coscienza che segna un'inedita spiritualità” (p. 22). La scrittrice non mi trova però d'accordo quando parla di “tradizione del misticismo soffocata dalla nosrma del Concilio” (pp. 22-23). Le capillari disposizioni pietistiche di Trento, al contrario, mi pare che siano, nel Seicento, un altro riflesso di quella “anatomia della coscienza” da cui nasce la nozione di individuo moderno. Non dimentichiamo che l'esperienza mistica e' sempre individuale, anche quando riguarda più persone nello stesso ambiente. Non per niente “a sugellare il torrente mistico è l'autobiografia” (p. 27) oppure il diario, un'altra forma di scrittura introversa.

Il segno più palese della modernità in convento, dunque, rimane proprio la scrittura. Ed ecco, su questo tema fondamentale e per concludere, una bella intuizione della Morandini con cui si abbracciano, idealmente, tutte le grandi individualità del secolo, da Teresa di Avila a Matteo Ricci:

Dobbiamo a Teresa di Avila la consapevolezza di questa scrittura, anche se offerta attraverso una dichiarazione di umiltà: “Alcune volte prendo carta e penna come una stupida che non sa cosa dire né come incominciare”. Questo partire dal nulla, dal silenzio, serve ad azzerare la consuetudine dei discorsi imposti, e ad aprire percorsi inediti, inesplorati, con lo stesso spirito d'avventura con cui i missionari esplorano nuovi mondi, una possibilità ancora negata alle donne.” (p. 23).

RECENSIONI

Gorni, Guglielmo. *Dante Prima della Commedia*. Florence: Cadmo, 2001. 289 Pp. 289.

Baranski, Zygmunt G. “Chiosar con altro testo”. Leggere Dante nel Trecento. Florence: Cadmo, 2001. Pp. 181.

It is fitting that Cadmo has chosen these two volumes to introduce its new series, *I saggi di “Letteratura italiana antica”*. Read together, Guglielmo Gorni’s and Zygmunt Baranski’s works comprise both prologue and epilogue to a comprehensive reading of the *Commedia*. The two volumes are, by their very nature, apt bookends, providing the reader with the context necessary for an effective understanding of the way in which the *Commedia* was intended to be read as well as evidence of the way in which it was indeed read by medieval scholars and commentators. As such these two volumes present not only an entree to Dante but, in many ways also present a general introduction to “letteratura italiana antica.” Gorni’s book, *Dante prima della Commedia*, the first in the series, is a collection of thirteen philological essays on Dantean texts written before the poet approached the *Commedia*. Although the focus of the book, as the author indicates in the foreword, is philological rather than critical, Gorni’s quest to determine issues such as the identity of the first “Guido” in *Purgatory* 11, necessarily requires a foray into the exegetical traditions of the Middles Ages and makes the work invaluable to those seeking a truly authentic reading of Dante’s earliest and later projects. The first portion of the book “Di qua dal dolce stile” is devoted to considering Dante’s interaction and relationship to the other “stilnovisti”. In the first of the essays, “Guittöne e Dante,” Gorni tackles the question of the identity of the first Guido (*Purg.* 11: 97-99.) Moving skilfully through an examination of the poetries of Guido Guinizelli, Guittöne D’Arezzo and Guido Cavalcanti, Gorni meticulously traces the textual cues in Dante’s earliest projects in an attempt to come closer to a satisfactory resolution of the issue. His ultimate recognition that the matter cannot be resolved with certainty leads nonetheless to an insightful consideration of the myth of patricide and its role in Dante’s literary evolution. The second and third essays consider the stilnovistic exchange of “rime di corrispondenza” and the philological problems they present. In both, Gorni continues his examination of the personal/literary relationship between Dante and his peers. In “Guido, i’ vorrei che tu, Manetto ed io” Gorni focuses on the poetries of Guido Cavalcanti and the various poetic exchanges between Cavalcanti and other Tuscan contemporaries (“rime di corrispondenza”) in an attempt to determine the dynamic underlying Dante’s own contribution to this literary game. In the next essay, “Paralipomeni a Lippo,” Gorni shifts his focus to the problematic identity of the “Lippo” or “Lapo” figure in the same series of exchanges. Again, as in the case of the first essay, the philological necessarily gives way, at times, to the critical, especially where Gorni considers the role of parody in the correspondence *ora*.

Here the four essays range from a consideration of gaps in the various manuscripts (“Lacuna e interpolazione”) to the division of the work into forty-two chapters (“Paragrafi e titolo della *Vita nuova*”). Notwithstanding the strongly philological approach of this section, Gorni’s examination also extends to thematic issues, particularly in the essay *Vita nova*, Libro delle “Amistadi” e della “Prima Etade.” Here Gorni considers the true meaning of “new,” treating again the question of whether “new life” refers to a life renewed or renovated or whether it simply refers to the youthful character of that stage of life. Gorni tends to the latter interpretation, relying both on the chronological arrangement of the book and hints in the *Convivio* as to Dante’s cataloguing process and the correspondence of certain of Dante’s works to corresponding stages in his life. The argument is compelling though not exhaustive and indeed, Gorni does not explicitly preclude the possibility of a double connotation, leaving the ultimate disposition of the issue in the hands of the reader. The third portion of the book, “Prima della *Commedia*” deals with more general matters central to an effective reading of those works which precede the *Commedia*. Here Gorni presents six essays. In the first of these, “Dante, Andrea Lancia, L’Ovidio volgare e Pier della Vigna,” Gorni considers Dante’s own approach to the use of the vernacular. The next two essays “Lisetta” and “Iacopo” respectively, Gorni considers again the philological evidence with respect to these two figures whose identity continues to elude even the most devoted Dante scholars. The final essay “Filologia e nazionalismo. Tre donne e tre dantisti” considers the critical exegetical contributions of Michele Barbi, Umberto Cosmo and Nicola Zingarelli with respect to the enigmatic sonnet, “Tre donne intorno al cor mi son venute.” (Rime 104) Although the essay approaches the issues primarily in terms of their philological aspects of the issues, the question is, by necessity, tied to the issue of reception, and accordingly, the essay provides a neat closure to what is in essence a treatise on how to read Dante’s texts.

From Gorni’s book, the reader moves easily to Baranski’s offering “*Chiosar con altro testo.*” *Leggere Dante nel Trecento*, a series of essays on how some of the earliest readers of the *Commedia* reacted to it. Much like Gorni’s text, Baranski’s provides the scholar with a treatise on how to read, or rather how one may read Dante’s great poem. As Baranski examines the treatment extended to the *Commedia* by some of the greatest thinkers of the Middle Ages, he also offers an explication of the mechanics of fourteenth century reception. Starting with an overview of medieval exegesis, the author makes it very clear that, notwithstanding the novelty of an erudite *opus* being offered in the vernacular, the earliest commentaries on the *Commedia* were nonetheless coloured by a pre-existing exegetical tradition which in turn has its roots in classical hermeneutics. Accordingly, suggests Baranski, the modern reader can only grasp a full understanding of the early commentaries if one has a strong grasp of the “tradizione dei *commentaria* medievali.” The first chapter “L’esegesi medievale della *Commedia* e il problema delle fonti,” examines the way in which Dante commentaries have traditionally been approached and outlines recent trends in dealing with them. Baranski moves quickly beyond the introductory and offers concrete examples of how the medieval *chiosatore* might have adapted the traditions of *accessus* and *commentum* to

Dante's work and especially to its most non-canonical aspects. In the section entitled "Glossar un canto 'pericoloso': Inferno 11," Baranski examines how commentators from Boccaccio to Guglielmo Maramauro have approached problematic passages such as Virgil's explanation of the manner in which the sections of hell are determinate and subdivided. From this very thorough overview of the issues at hand, Baranski confronts head on one of the more problematic areas of Dante study, the letter to Cangrande della Scala. What is perhaps, initially at least, the most interesting thing about this chapter, "Comedia: Dante, l'epistola a Cangrande e la commedia medievale," is the fact that Baranski has included the letter at all. Given that the critics are still undecided as to whether or not the letter was even written by Dante, Baranski's implicit characterization of the letter as commentary, to a certain extent, renders the debate as to its authorship moot. As he states in the introductory section of the chapter, "La decisione di prendere in esame il carattere dell'Epistola come *commentarium* deriva non soltanto dal fatto che non molto è stato detto finora in proposito, ma anche dall'impressione che quella della critica letteraria medievale sia attualmente la principale area di ricerca che consente di progredire nell'analisi dell'Epistola a Cangrande" (45). While Baranski cannot, however, resist entering the arena, concluding "Opporsi all'origine dantesca dell'Epistola significa, a mio parere, rendere al poeta un modesto servizio" (76), his approach is considerably more useful than the seemingly endless and seemingly unresolvable debate as to who wrote what is in essence a gloss on one of the most emblematic episodes of the *Commedia*. In the same chapter Baranski examines another issue related to the question of Dante's autoexegetical project as he looks at what Dante himself has to say about comedy in general and in particular what he has to say about it in the *Commedia* itself. The following chapters are less problematic as Baranski considers early Dante commentaries whose authorship is not generally subject to debate. In chapter 3, "Benvenuto da Imola e la tradizione dantesca della Comedia" Baranski's examination considers how Dante's choice of title, *Comedia* affected the way in which Benvenuto da Imola approached his gloss. The problem for Benvenuto was essentially one of genre; or definition. As Baranski points out, Benvenuto himself grappled with the definition of comedy, recognizing that the characterization of the work would by necessity dictate the way in which it should be glossed. The next chapter "Boccaccio, Benvenuto e il sogno della madre di Dante incinta" continues Baranski's study of Benvenuto's commentary, but situates it within the context of the emerging field of "studi danteschi" in the "Trecento". Specifically, Baranski considers the opposing interpretations of the prophetic dream mentioned in both Benvenuto's and Boccaccio's commentaries. Baranski's examination of the issue extends beyond mere comparative analysis and considers the debate against the larger setting of *fortuna*, in recognition of the role such commentaries and debates would have in shaping later studies and interpretations. Chapter 5, "Li infrascripti libri: Guglielmo Maramauro, l'*authoritas* e la 'lettura' di Dante nel Trecento," considers Maramauro's late fourteenth century study of the *Commedia*. Maramauro's gloss, "Expositione sopra l'"Inferno" di Dante" bears witness to the rapidly spreading fame of Dante and the growing fascination with his *Commedia* in the

“Trecento,” as Maramauro, a Neopolitan poet and member of a prominent Neopolitan family, joins the growing number of ‘dantisti’ including Boccaccio and Petrarcha with whom Maramauro also had frequent contact. As Baranski notes, Maramauro’s commentary considers not only the poetics of the *Commedia* but its theology, providing the basis for one of the most enduring points of Dante’s commentary, the interplay between poetry and theology. Finally, Baranski looks at the Petrarchan response in “Le costrizioni di forma: verso una definizione provvisoria dei *Triumphi* di Petrarcha.” Here Baranski considers the issue of narrative structure, particularly metaliterary structure, in light of the Dantean project. In his examination of the *Triumphi*, Baranski considers the issue of the use of the vernacular, the blending of genres evident therein and the implicit debt owed to Dante’s novel approach to genre. The book in its totality is a compelling look at the earliest attempts to determine precisely what Dante was doing. However, Baranski goes beyond a mere examination of how Dante was read to show the implications of these early readings, both in terms of later literary trends and, especially later Dante criticism. With “*Chiosar con altro testo*” he has created a work of enormous importance to the field of Dante studies, but he has also created a perfect complement to Gorni’s work, providing the reader with a useful epilogue to the scholar’s own reading of Dante’s major *opus*.

MARY ALEXANDRA WATT
University of Florida

Illiano, Antonio. Invito al romanzo d’autrice ‘800-’900 da Luisa Saredo a Laudomia Bonanni. **Fiesole: Edizioni Cadmo, 2001. Pp. 192.**

This brief *compendium* of reflections on the writings of women authors of the late 19th century and early 20th century expands and complements the well known and much appreciated work done with focus precisely on this field by Lucienne Kroha (*The Woman Writer in Late Nineteenth Century Italy*. New York: Mellen Press, 1992).

Using examples from many of the same writers, Illiano proposes his thesis that in the century between 1850 and 1950, there were three generations of women authors who merit being reconsidered and saved from their seemingly immutable status of “minor writers”. To the first generation belong authors such as Luisa Saredo, la Marchesa Colombi (the pseudonym of Maria Antonietta Torria), Emma (Emilia Ferretti Viola) and Neera (*nom de plume* of Anna Zuccari). These were the women who first detailed the social environment in which contemporary women found themselves, whether in the home and marriage, or in a broader social environment, as for example the Marchesa Colombi’s *In risaia*. In the second generation we find the names of Grazia Deledda and Matilde Serao, prolific writers faithful to the concept of literature as a profession as well as artistic endeavor. Finally, in the third generation, that which stretches between the two world wars, there is the group of women who introduce new, modern themes, as problematic and uncomfortable as they may be: Amalia Guglielmetti, Lina

Pietravalle, Maria Messina, Paola Drigo (Paola Bianchetti), and Laudomia Bonanni. There were others of this generation who receive brief mention in this book, among them Ada Negri and Annie Vivanti. In the latter case, only the novel *Fosca, sorella di Messalina* is mentioned (in its 1931 reworking and not in its initial 1922 edition), despite the fact that Vivanti was a coveted by publishing houses in England, the US and Italy as a guaranteed money-maker for them.

The brief homage paid to so many women authors in the first chapter of the book brings many forgotten names to the fore. In the chapters following, Illiano concentrates his study and his comments on the Marchesa Colombi, Neera, Matilde Serao and Grazia Deledda. These pages are not only informative but also of much relevance to those interested in the critical ambience in which these authors lived and worked. Of particular interest are the commentaries of Henry James on Serao and D.H. Lawrence on Grazia Deledda, reprinted in the volume in their original English. They accompany Matilde Serao's eulogy of Neera, published by Treves in 1920. That such pages even exist, and that they exist under the rubric "Scritti polemici" is clear justification for Illiano's contention that these women authors should be freed from the literary shadows to which they have been relegated.

Among the most valuable pages of this small volume are the bibliographical notes found at the end. Thematically ordered, they include points of departure for further intensive study, monographical as in the sections assigned to individual authors, but also theoretical as in those designated "Invito alla ricerca", "Repertori", "Storicizzazione", and "Ideologizzazione".

Serao's praise of Neera mentioned above closes with words that echo into the future: "Non temiamo l'oblio per Neera, fino a che, negli anni lontani, una mano ignota si leverà verso lo scaffale di una libreria, a prendere un volume...fino a che degli occhi attenti leggeranno le sue istorie e ne sentiranno il fascino invincibile, oltre il tempo, oltre la morte. (173) Whether for Neera, or for any of the authors treated here, Illiano's fine volume invites us to be that hand and those eyes.

ANNE URBANCIC
University of Toronto

Jeannet, Angela. M. *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon: Italo Calvino's Storytelling*. **Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2000.** Pp. xx, 197.

As is clear by the title, Angela Jeannet's enlightened study of Calvino has as its focus the author as a teller of tales. Her preface, "The City of Crossed Destinies: A Preface in the Form of a Story," clearly announces this intent as it is a brief, fictional account taking place in Florence in 1943, narrating the intersecting paths of various writers who might have influenced the young Calvino. Jeannet then uses her own story, written in the style of Calvino, to introduce one of the most impor-

tant European writers of the twentieth century, in this way reaffirming her own conviction: “For all readers of Calvino, the leading thread into his fictional labyrinth is his love of storytelling and his faith in its power” (xiv).

Avoiding the classification of Calvino’s work around various traditional “isms” — neorealism, experimentalism, postmodernism etc. — Jeannet instead organizes her text to present innovative points of view with regards to the author’s overlying theatics. Some of the most original segments of her study deal with issues such as Calvino’s poetic language as influenced by Montale, the role of the onlooker as commenter on a society in transformation, geometry, clutter and the cosmos as ways out of the snare of contemporary consumer society and finally new readings on roles and representations of various female characters. One of the most refreshing aspects of Jeannet’s study lies in her choice of texts: although she does include readings of short stories, novels and critical essays spanning Calvino’s life work, ample space is given to collections such as the early Marcovaldo stories and many of the earlier *Racconti* that have not been given the critical attention that they merit.

The text is made up of six chapters, preceded by a brief introduction and the above-mentioned preface. An overt biography is not included — there are various recent studies on Calvino with comprehensive biographical information, — instead the elements of Calvino’s full life become visible throughout the book, and are reflected within the textual analyses. Chapter one, entitled “Literature and Doubt,” positions Calvino within his social, cultural and economic *milieu* while discussing the author’s many creative influences, in particular Vittorini, Moravia and Pavese for prose and Montale for poetry. Jeannet’s argument does not focus on Vittorini, Moravia and Pavese’s impact in terms of their neorealist style. Rather, she discusses how Vittorini and Pavese, in particular, “were of one mind in assigning a fundamental importance to the act of writing” (12), a meaning that by no means escaped the young Calvino. Jeannet then discusses Montalean influences in Calvino’s earlier writings, reading some of his first stories as prose poems, looking at their syntax, lexicon and metric pattern, and identifying a negative dialectic common to both writers. The chapter concludes with a brief discussion of *Lezioni americane*, affirming Calvino’s hopefulness in the face of the alienating elements inherent in contemporary society, an expectation once again founded on the value of literature and the lessons to be learned from it.

Chapter two entitled “Surveyors” deals with Calvino’s most common protagonists: the eyewitness, generally nomadic, self-doubting and likable male protagonists. Jeannet argues that all of these characters — Pin, Marcovaldo, Qfwfq, Amerigo Ormea, Marco Polo, Palomar etc. — share in the knowledge of a condition of incompleteness inherent in both their textual world as well as within themselves. Jeannet performs an interesting reading of many of Calvino’s female characters who, unlike many of Calvino’s men, often are granted a privileged vision into the fractured world. There are, Jeannet attests, various methods to attempt to fill the existential void, most of which involve irony and antithesis, contain geometrical patterns — such as the triangle and the crystal, — and result in unfulfilled desire and loss.

The following chapter “Survivors, or the Pastoral Denied” has a socio-economic focus as Jeannet looks at the both sets of the Marcovaldo stories to discuss the ironic conflict between the “inside” and the “outside,” or the individual and his/her environment. Especially noteworthy are Jeannet’s discussions of Calvino’s reliance upon comic strips and filmic characters such as Chaplin’s Tramp in creating his humorous protagonist. Calvino’s rewriting and restructuring of the Marcovaldo tales in 1963, Jeannet argues, attests to a growing concern for socio-economic issues on the part of the author. The act of writing is once again proposed as not necessarily an escape, but as a “lesser evil.”

Jeannet addresses Calvino’s younger target audience in “Telling Stories,” a chapter dealing with the instructive and enlightening aspects of reading and writing. This perspective illuminates an extremely “optimistic” Calvino, a writer who creates for the young, combating the pessimism of “most adults and their whole consumerist society” (113). She also reads the “pedagogic motif” of many of his texts — from *Le cosmicomiche* to *Palomar* — that specifically involves the reader, and calls on him/her to explore a “vision of art and history as the heterogeneous but necessarily connected components of human experience” (131).

Multiple contradictions between urban and natural environments are the topics of “Between Garbage and Cosmos,” a chapter that treats a large span of Calvino’s *opus* and deals with social issues such as over-crowding, pollution and the loss of natural spaces. Beginning with a discussion of the *topos* of nature throughout Italian literature, Jeannet continues to address the clear presence of garbage, decay and clutter within Calvino’s writings. She argues that it is precisely because of the “cosmic upheaval” that we do endure, and that “life arises” (144), be it during the war, in the urban sprawl, throughout the cosmos, or within Marco Polo’s “Invisible Cities.”

“Under the Crescent Moon” is the final chapter in the text, and focuses on representations of the female. Her first section on “The Bambina” is the most original in that Jeannet identifies a female presence that has not yet been treated in depth — unlike the “Amazon” or the unattainable/obscure female “other.” The chapter, and the book, closes on a discussion of various forms of the elusive “feminine” as representative of that which consistently escaped the author: language itself. This section raises more questions than it gives answers, but nonetheless clearly prefigures future discussions of the crucial role of women in Calvino’s fiction.

DANA RENGA

Colorado College

Making and Remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento. **Ed. Albert Russell Ascoli and Krystyna von Henneberg.** Oxford-New York: Berg, 2001. Pp. xviii, 332.

This collection of essays deals with the creation of Italian nationalism through books, opera, and paintings in the era of the Risorgimento (chronolog-

cally defined as 1821 to 1870) and continuing nationalism after unification through the Fascist era and after World War II. Two essays analyze films dealing with the Risorgimento. Adrian F. Lyttelton opens the volume with the longest study about how Italians created a national patriotic history during the Risorgimento. They made particular use of the Lombard League, the Battle of Legnano (1176), and the revolt of the Sicilian Vespers, a popular rising in Palermo in 1282, to create the notion of civil liberty enjoyed in the Middle Ages, lost in the Renaissance, and to be regained through fighting in the Risorgimento. After 1860, when the papacy was seen as the enemy of the national movement, historians condemned the papacy of the past for repressing free thought. Although Lyttelton does not mention it, this is still today the dominant theme in Italian historiography of the sixteenth and seventeenth centuries. There is much good material in the article, although it is marred by clumsy writing in the beginning and two references with wrong pagination. Andrea Ciccarelli discusses Dante as a cultural icon in the Risorgimento and later. Vittorio Alfieri brought him back into the mainstream of Italian literature and Ugo Foscolo and others appropriated him to the cause, even though Dante was an uncomfortable fit for the Risorgimento. The Futurists, by contrast, attacked Dante for anti-academic and anti-traditionalist reasons. Mary Ann Smart briefly discusses Giuseppe Verdi's Risorgimento operas, *La battaglia di Legnano* (1849) and *Attila* (1846). Like other scholars, she finds Verdi's musical nationalism depended partly on his keen sense of the audience and the moment, and that it diminished sharply after these works. Nelson Moe in a monographic study describes how northern Italians, especially the Piedmontese, began to describe the South as Italy's "Africa," i.e., backward, wounded, and needing a forceful "cure." It is an interesting article with many colorful quotes, but marred by some awkward writing. Lucia Re argues that after unification Italian schooling emphasized male learning much more than female learning and, indeed, promoted "a new, culturally and politically specific gender ideology ...and ... the cult of domesticity" (162). There is interesting detail in the article, including the use of paintings of women writing. But there are also interpretive leaps over gaps in information. Although the author does not mention it, the theme of women writers as "monsters" has a long history. Some fifteenth-century Italians voiced the same complaints about the first female humanist writers.

Claudio Fogu deals with how the Fascist government promoted the cult of Giuseppe and Anita Garibaldi. Roberto Dianotto discusses two of Giovanni Gentile's books which viewed the nation "as a pervasive form of localism" (249), but localism begat unity in Gentile's dialectical thinking. David Forgacs demonstrates how some Italian films of the Fascist era about the Risorgimento were reissued, with and without changes, after World War II; leftist critics then saw them as promoting national unity. In a well-written article, Millicent Marcus analyzes Luchino Visconti's film *Senso* (1954) which attacked the heroic Risorgimento myth. The film adopted Antonio Gramsci's position that a decadent ruling class imposed the Risorgimento from above and shut the popular classes out. But the film also dealt with many other segments of the Risorgimento myth, and provoked much discussion, as Marcus indicates. In a rambling essay Silvana Patriarca

uses an article by Giulio Bollati of 1972 as a springboard to criticize ideas of national character advanced by commentators in the past twenty-five years. The collection succeeds in its purpose in stimulating interest in this important subject. Anyone even passingly familiar with Italian history of the last two centuries or other eras of Italy's rich past, and cognizant of the debates about the Italian natural character, its perceived glories and faults, will find much good material in the essays. On the other hand, bad practices often irritate the reader. Every article uses "I," "me," and "my," sometimes to an excessive degree. This is jarring and draws attention away from the historical material. By contrast, third-person historical narration produces a seamless and enjoyable narrative. Easily available primary sources are sometimes quoted from secondary sources. While there are many English translations of Italian quotes, the original Italian is sometimes given and sometimes omitted; there is no consistency. All the articles demonstrate a flight from chronology, which is unfortunate in a collection interpreting the past of a nation. Life dates of key figures, publication dates of works analyzed, and other useful chronological information are frequently missing, or can only be found after a tedious search in the bibliographies. Full names of major and minor figures are missing and have to be located in the index. Some individual articles in collective works listed in the bibliographies lack pagination. Theory intrudes unnecessarily in a few essays. The primary responsibility for these faults rests with the authors. But the publisher should have provided better editing.

PAUL F. GRENDLER

University of Toronto

Mazzotta, Giuseppe. *Cosmopoiesis: The Renaissance Experiment.* Toronto: University of Toronto Press, 2001. Pp. 106.

It must be said straightaway that Giuseppe Mazzotta's *Cosmopoiesis: The Renaissance Experiment* is a dazzling read. Original insights, fresh perspective, and inviting prose combine to make this collection of essays a work that is both provocative and engaging.

First delivered as a series of public lectures, the chapters of *Cosmopoiesis* are essays which treat the common theme of "world-making" as it appears in several different Renaissance texts. Often in counterpoint to the so-called Machiavellian or empirical interpretation of the world, Mazzotta conducts his examination by drawing on the humanist understanding of the power of the imagination to re-create the world. A Vichian critical perspective informs the various analyses, stemming from Vico's conception of making, or *poeisis*, which identifies making as innately linked with the imaginative act of creating. Mazzotta reads, and argues for reading, literature in a dialectical relationship with other arts, or, as he says, as part of an "encyclopedic conversation" that encompasses, and responds to, all the fields of human knowledge. With this approach, he is able to go beyond traditional Renaissance paradigms which tend to divide the period according to antagonistic models of making, that is the creative (for example, literary and philo-

sophical) versus the actual (political, historical or scientific).

In *Cosmopoiesis*, these distinctions are investigated as reflections of each other, rather than as competing versions of the world. Specifically, literature is shown to be the domain where possible worlds are created out of a conversation with the arts of power in politics, psychology, science, magic, theatre and literature itself, thereby supplying the necessary vision upon which power can be enacted and history can be made. Turning to such important writers as Poliziano, Ariosto, Campanella, Bacon, Shakespeare and Cervantes, Mazzotta analyzes their unique imaginative design for overstepping the world as it is and ushering in a new order.

The first chapter begins with Poliziano's *La fabula di Orfeo*, and by contrasting the historical situation (Lorenzo de Medici's rule after the Pazzi Conspiracy) with the progression of Poliziano's writing, Mazzotta shows that history is the backdrop against which and for which the poem is written. Illusive and magical powers dominate in the Orpheus myth and therefore counter Neoplatonic claims of an existing rational order in the pastoral world. In this way, Poliziano indicates that the world is a language construct, thereby cautioning Lorenzo as to the unpredictable, topsy-turvy nature of politics. Likewise in chapter two, Ariosto is shown to be warning against the rational view of power, though in *Orlando Furioso* the danger is that the possession of power inevitably leads to madness and violence. *Orlando* criticizes the arrogance of power politics (and solipsistic romance), offering in its place the multi-perspectival and disinterested power of play as a way to erect an ethical model. Continuing in an anti-Machiavellian vein in chapter three, Mazzotta investigates the new utopian discourses of Campanella, Bacon and Shakespeare. In these modern utopias, scientific or esoteric knowledge is cast as the primary means to secure political power and social order. In the final chapter, an analysis of the Clavileño episode in *Don Quixote* puts forward the anti-rational notion that self-delusion can transform into the transcendental vision requisite to good government.

Cosmopoiesis is clearly a far-reaching work as it discusses the works of seven central Renaissance writers in four compact essays. However, by focussing on the theme of world-making in the diverse "conversations" of the works, Mazzotta provides thorough examinations of the texts (with the exception of the *Tempest*) and evokes many novel and persuasive ideas. Furthermore, he consistently emphasizes how each of the cosmo-perspectives uses the power of human discourse to create knowledge and ultimately struggle against a factional, power-based politics. Thus, as Mazzotta weaves his thesis in a dialectical manner with a wide range of various arts, he reveals challenges to empirical ideas of invention, as he ultimately argues for a world order in which the seat of power is constantly shifting. The final effect of such compelling interpretations of world-making, however, points beyond the themes themselves. *Cosmopoiesis* awakens us to a new appreciation for this theoretical approach, and, it, therefore, leads us to consider following Mazzotta's encyclopedic model and to re-read the Renaissance accordingly, in resounding "conversation."

SHEILA DAS

University of Toronto

ISSN 0226-8043

COVER BY: VINICIO SCARCI